ИСКУССТВО КИНО

2

1967





«ИЮЛЬСКИЙ ДОЖДЬ»

Сценарий А. Гребнева, М. Хуциева. Постановка М. Хуциева.
Оператор Г. Лавров. «Мосфильм», 1966

СОДЕРЖАНИЕ

На студии «Мосфильм» режиссер А. Зархи экранизирует роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Фото на первой странице обложки: художник А. Гончаров пишет портрет Анны. В роли Анны—Татьяна Самойлова



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
и
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

2

1967

За успех!

В № 8 нашего журнала за прошлый год были опубликованы данные о числе зрителей ряда фильмов, вышедших на экраны Москвы в первом квартале 1966 года.

Здесь мы публикуем данные о зрителях, посмотревших фильмы в течение одного года по всей стране (берутся цифры не календарного года, а года проката того или другого фильма. Например, фильм «Верьте мне, люди» вышел на экраны в феврале 1965 года; собраны данные о прокате этой картины по февраль 1966 года).

Годовые результаты проката тех фильмов, о которых мы сообщали в № 8, будут опубликованы, когда исполнится год демонстрации каждого из них.

ФИЛЬМЫ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

«Верьте мне, люди»	40,3*
«Государственный преступник»	39,5
«Председатель», 1-я серия	33,0
«Председатель», 2-я серия	32,2
«Донская повесть»	31,8
«Ко мне, Мухтар!»	29,6
«Живет такой парень»	27,0
«Дочь Стратиона»	26,7
«Люди не все знают»	21,1
«Гамлет», 1-я серия	21,1
«Гамлет», 2-я серия	20,7
«Армия «Трясогузки»	18,7
«Письма к живым»	18,2
«Непрошеная любовь»	17,7
«Они шли на Восток», 1-я серия } совместно с Италией	17,1
«Они шли на Восток», 2-я серия } совместно с Италией	16,5
«Москва — Генуя»	16,3
«Секретарь обкома»	15,4
«Где Ахмет?»	14,6
«Ждите нас на рассвете»	14,3
«Мандат»	14,2
«Поезд милосердия»	14,2
«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»	13,4
«Юнга со шхуны «Колумб»	13,2
«Негасимое пламя», 1-я серия	12,1
«Негасимое пламя», 2-я серия	12,0
«Пядь земли»	11,9
«Большая руда»	11,8
«Генерал и маргаритки»	11,8
«Зеленый дом»	11,3
«Русский лес», 1-я серия	11,0
«Русский лес», 2-я серия	10,6
«Три сестры»	9,8

* Количество зрителей за год демонстрации фильма (в млн.).

«Синяя тетрадь»	9,1
«Мне двадцать лет», 1-я серия	8,8
«Мне двадцать лет», 2-я серия	8,8
«Спроси свое сердце»	8,6
«Над пустыней небо»	8,3
«Теперь пусть уходит»	7,7
«Наш честный хлеб»	7,2
«Повесть о Пташкине»	7,1
«Кто оседлает коня»	6,6
«Состязание»	5,7
«Маленькие рыцари»	5,4
«Я — Куба», 1-я серия } совместно с Кубой	5,4
«Я — Куба», 2-я серия } совместно с Кубой	5,3
«Домик в дюнах»	3,5

ФИЛЬМЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН

«Морской кот» (Румыния)	27,3
«Горные мстители», 1-я серия (Чехословакия)	20,4
«Горные мстители», 2-я серия (Чехословакия)	20,1
«Карамболь» (Венгрия)	18,9
«Страх» (Чехословакия)	17,9
«Человек с фотографии» (Югославия)	14,0
«Где генерал?» (Польша)	13,2
«Пятый узел» (Югославия)	13,0
«Жена для австралийца» (Польша)	12,9
«Отдых у моря» (Румыния)	12,5
«Операция «Тициан» (Югославия)	12,3
«Тот, кто рядом с тобой», 1-я серия (ГДР)	12,3
«Тот, кто рядом с тобой», 2-я серия (ГДР)	11,8
«Приключение в полночь» (Болгария)	11,6
«Человек, которого нет» (Венгрия)	10,8
«Ночь среди дня» (Венгрия)	10,6
«Пассажирка» (Польша)	9,7
«Золотой папоротник» (Чехословакия)	7,5
«Икар-1» (Чехословакия)	7,4
«Непримиримые» (Болгария)	7,2
«Карбид и щавель» (ГДР)	7,2
«Неоконченные игры» (Болгария)	5,5
«Между рельсами» (Болгария)	5,5
«Лицом к лицу» (Югославия)	5,1
«Чужак», 1-я серия (Румыния)	4,9
«Чужак», 2-я серия (Румыния)	4,8
«Крик» (Чехословакия)	3,8

ФИЛЬМЫ ДРУГИХ СТРАН

«Кто вы, доктор Зорге?», 1-я серия (Франция — Италия — Япония)	39,8
«Кто вы, доктор Зорге?», 2-я серия (Франция — Италия — Япония)	39,0
«Черные очки» (ОАР)	36,3
«Ганга и Джамна», 1-я серия (Индия)	32,9
«Ганга и Джамна», 2-я серия (Индия)	32,7
«Любимец Нового Орлеана» (США)	28,5
«Жил-был мошенник» (Англия)	20,3
«Человек проходит сквозь стену» (Зап. Берлин)	17,6
«Секретарша» (Дания)	16,8
«Милое семейство» (Дания — Швеция)	15,9
«Бум» (Италия)	15,2
«Веские доказательства» (Франция — Италия)	12,9
«Такова спортивная жизнь», 1-я серия (Англия)	12,6
«Такова спортивная жизнь», 2-я серия (Англия)	12,5
«Жерминаль» (Франция — Италия — Венгрия)	10,5
«Прекрасная американка» (Франция)	10,0
«Свадебный завтрак» (США)	9,8
«Как важно быть серьезным» (Англия)	8,5
«Левые, правые и центр» (Англия)	7,8
«Чудо отца Малахиаса» (ФРГ)	6,8
«Оставшийся в тени» (Англия)	5,1
«Злые остаются живыми» (Япония)	4,7
«Камни Хиросимы» (Япония)	4,6
«Во имя славы» (Англия)	4,4
«Янко» (Мексика)	2,7
«Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями» (Швеция)	2,0

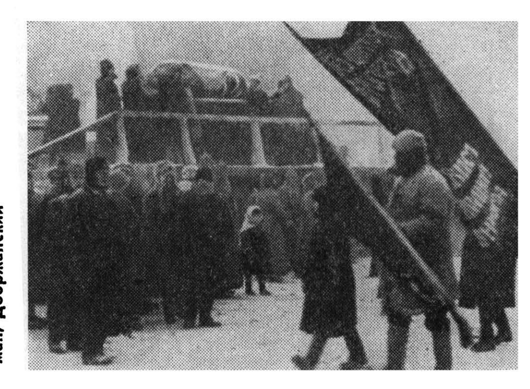
ГОД ЗА ГОДОМ

1917
1967

1924

«КИНО ДОЛЖНО ЯВИТЬСЯ В РУКАХ ПАРТИИ МОГУЩЕСТВЕННЫМ СРЕДСТВОМ КОММУНИСТИЧЕСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ И АГИТАЦИИ».

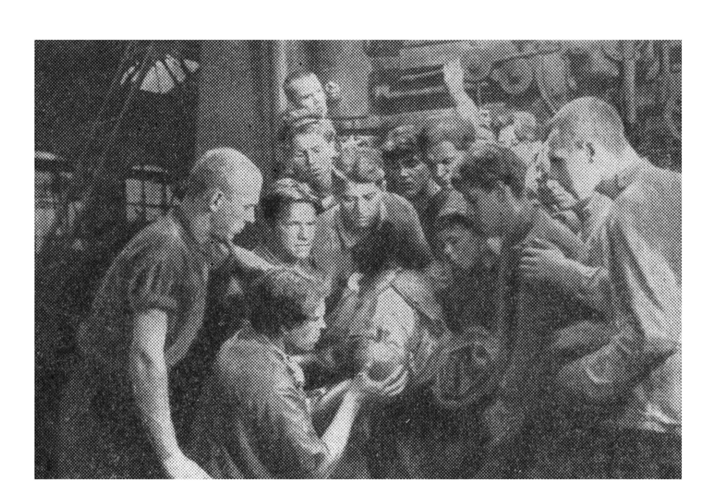
Из резолюции XIII съезда РКП(б)



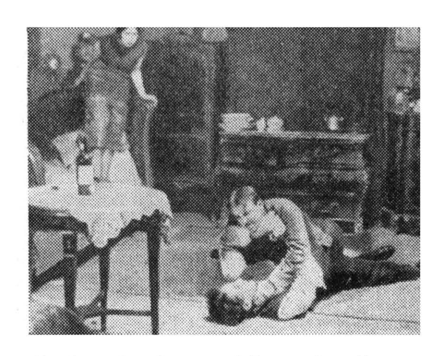
Похороны В. И. Ленина. Руководители съемок Д. Бассалыго, А. Разумный; операторы А. Левицкий, Э. Тиссэ, А. Лемберг, А. Дорн, Г. Гибер, П. Ермолов, П. Новицкий, М. Кауфман, Добржанский



«Похождения Октябрины». Севзапкино (ФЭКС-фильм). Авторы сценария и режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг; художественный руководитель Б. Чайковский; операторы Ф. Вериго-Даровский, И. Фролов



«Стачка» («Чертово гнездо»). Госкино (1-я фабрика) и Пролеткульт (М.). Авторы сценария В. Плетнев, С. Эйзенштейн, И. Кравчуновский, Г. Александров-Мормоненко; режиссер С. Эйзенштейн; операторы Э. Тиссэ, В. Хватов; художник В. Рахальс



«Особняк Голубиных» («Ксюша»). «Межрабпом-Русь». Автор сценария Н. Зархи; режиссер В. Гардин; оператор П. Ермолов; художник С. Козловский

«СТАЧКА» — ЯРКИЙ ЭТАП СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ, ГОВОРЯЩИЙ О ЕЕ ВОЗМОЖНОСТЯХ, РЕШИТЕЛЬНЫЙ ШАГ ЧЕРЕЗ БУРЖУАЗНЫЕ ПОСТАНОВОЧНЫЕ ТРАФАРЕТЫ...»

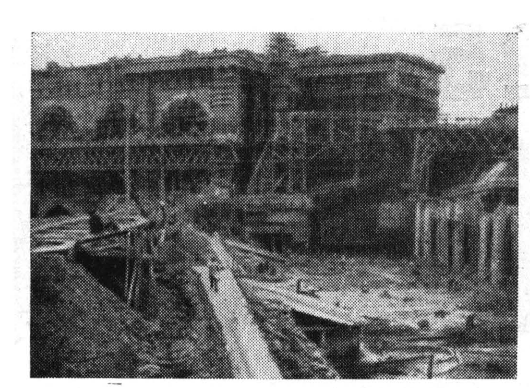
Из передовой киножурнала «АРК», 1925, № 10



Продолжение. Начало см. в № 1.



«Киноглаз» («Жизнь врасплох»). Автор-режиссер Дзига Вертов; оператор М. Кауфман



«Волховстрой». Режиссер Воеводин; оператор Егиазаров



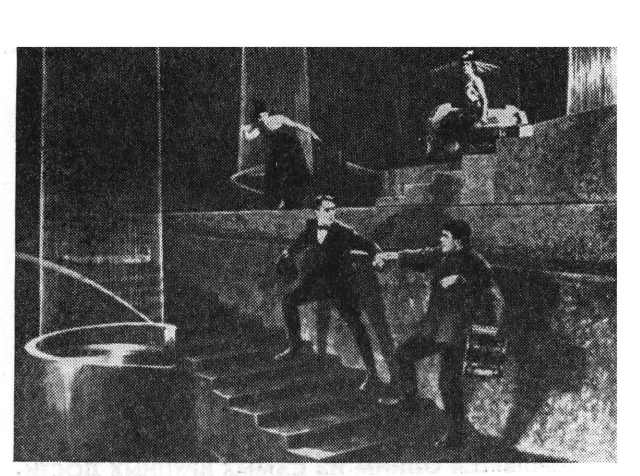
«Папиросница от Моссельпрома». «Межрабпом-Русь». Авторы сценария А. Файко, Ф. Оцеп; режиссер и оператор Ю. Желябужский; художники С. Козловский, В. Баллюзек



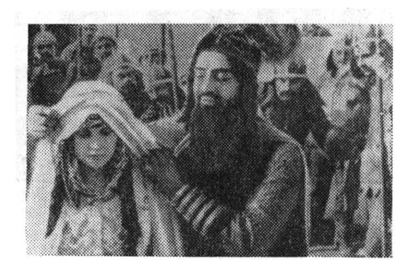
«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» («Мистер Вест»). Госкино (1-я и 3-я фабрики). Автор сценария Н. Асеев; режиссер Л. Кулешов; оператор А. Левицкий; художник В. Пудовкин. Слева: Жбан — В. Пудовкин



«Банда батьки Кныша». Госкино (1-я фабрика). Авторы сценария Ю. Тарич, Айзикович; режиссер, оператор и художник А. Разумный



«Аэлита». «Межрабпом-Русь». Авторы сценария Ф. Оцеп; А. Толстой, А. Файко; режиссер Я. Протазанов; операторы Ю. Желябужский, Э. Шюнеман; костюмы художницы А. Экстер; художник-декоратор С. Козловский (эскизы В. Симова, И. Рабиновича)



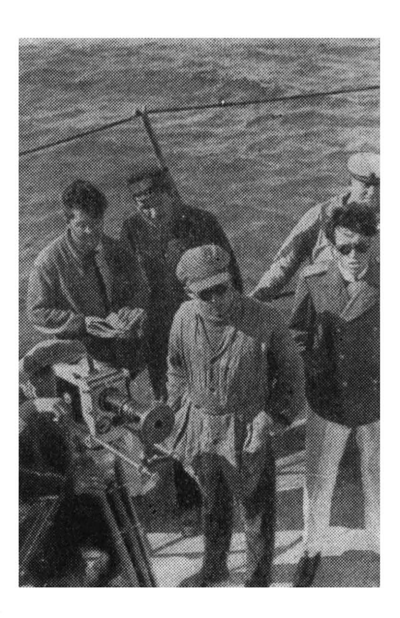
«Легенда о девичьей башне». АФКУ. Автор сценария Н. Бриславе-Лурьев; режиссер и художник В. Баллюзек; оператор В. Лемке

1925



«Ленинская киноправда» (Кино-правда» № 21). Автор Дзига Вертов; операторы Г. Гибер, А. Левицкий, А. Лемберг, П. Новицкий, М. Кауфман, Э. Тиссэ

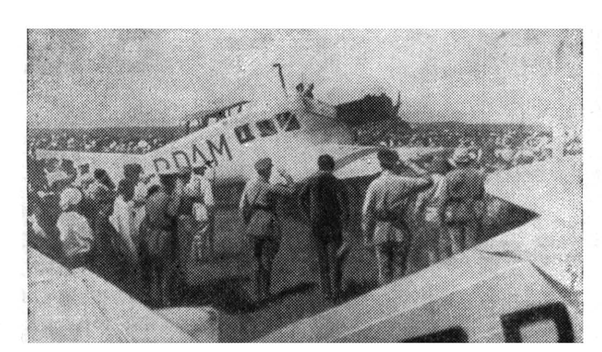




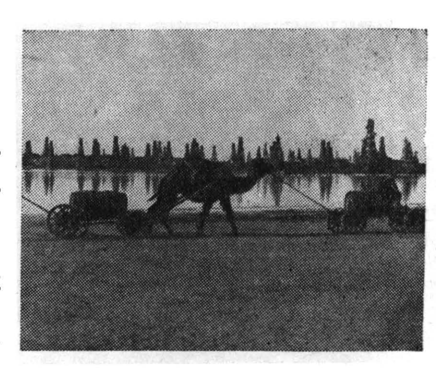
«Броненосец «Потемкин» («1905 год»). Госкино (1-я фабрика). Озвучен в 1930 году. Повторно озвучен в 1950 году «Мосфильмом». Автор сценария Н. Агаджанова; режиссер С. Эйзенштейн; сорежиссер Г. Александров; оператор Э. Тиссэ; художник В. Рахальс. Рабочий момент

«Я СЧИТАЮ, ЧТО «БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН» ЯВЛЯЕТСЯ ОДНИМ ИЗ САМЫХ КРУПНЫХ ДОСТИЖЕНИЙ КИНО. В НЕМ ЕСТЬ ПРОСТОТА И МОЩЬ, ПАФОС И ПРАВДА... ...ЖИЗНЬ — СГУЩЕННАЯ ДО КРАЙНОСТИ... ОН ЯВЛЯЕТСЯ ДЛЯ НАС УРОКОМ».

Жан-Ришар Блок



«Великий перелет». «Пролеткино». Режиссер В. Шнейдеров; оператор Г. Блюм



«Нефтяные промыслы Баку». Госкинпром Грузии. Оператор Пашкевич



«Мишки против Юденича» («Небывалые приключения газетчика Мишки среди белогвардейцев»). Севзапкино (Л.). Авторы сценария И. Кунина, Г. Козинцев, Л. Трауберг; режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг; оператор Ф. Вериго-Даровский; художник Е. Еней



«Закройщик из Торжка». «Межрабпом-Русь». Автор сценария В. Туркин: режиссер Я. Протазанов; оператор П. Ермолов; художник В. Егоров

«...ЛЕНТА НАПИСАНА ПО ЗАДАНИЮ ГОСБАНКА. ТЕМА: КАК ХОРОШО ВЫИГРАТЬ 100 ТЫСЯЧ. ЗАДАНИЕ ВЫПОЛНЕНО».

В. Шкловский



«Луч» смерти». Госкино (1-я фабрика). Автор сценария В. Пудовкин; режиссер Л. Кулешов; оператор А. Левицкий; художники В. Пудовкин, В. Рахальс



«Медвежья свадьба» («Последний Шемет»). «Межрабпом-Русь». Авторы сценария Г. Гребнер, А. Луначарский; режиссер К. Эггерт; оператор П. Ермолов; художник В. Егоров; режиссер пролога В. Гардин; оператор пролога Э. Тиссэ



«Мусульманка» («Дочь Корана»). Пролеткино и Бухкино. Автор сценария и режиссер Д. Бассалыго (тема А. Майера); оператор В. Добржанский



«Крест и маузер». Госкино (1-я фабрика). Автор сценария Л. Никулин; режиссер В. Гардин; операторы А. Левицкий, А. Станке; художник Д. Колупаев



«Его призыв» («23 января»). «Межрабпом-Русь». Автор сценария Вера Эри; режиссер Я. Протазанов; оператор Л. Форестье; художник В. Егоров



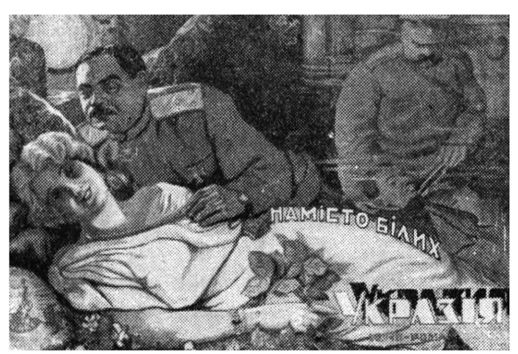
«Девятое января» («Кровавое воскресенье»). Севзапкино. Автор сценария П. Щеголев (тема ленинградского Истпарта); режиссер В. Висковский; операторы А. Москвин, А. Далматов; художник А. Уткин



«Коллежский регистратор» («Станционный смотритель»). «Межрабпом-Русь». Озвучен в 1949 году. Авторы сценария В. Туркин, Ф. Оцеп; режиссеры Ю. Желябужский, И. Москвин; операторы Ю. Желябужский, Е. Алексеев; художник И. Степанов, эскизы В. Симова



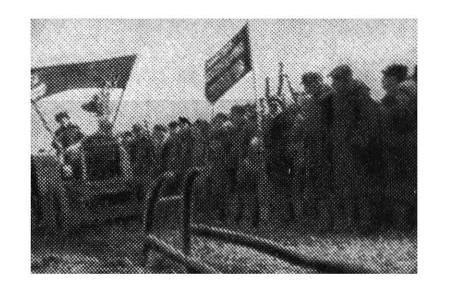
«Шахматная горячка». «Межрабпом-Русь». Автор сценария Н. Шпиковский; режиссеры В. Пудовкин, Н. Шпиковский; оператор А. Головня. Первое выступление В. Пудовкина как режиссера-постановщика



«Укразия» («7 + 2»). ВУФКУ (Одесса). Авторы сценария Н. Борисов, Г. Стабовой (материал одесского Истпарта); режиссер П. Чардынин; оператор Б. Завелев; художник А. Уткин

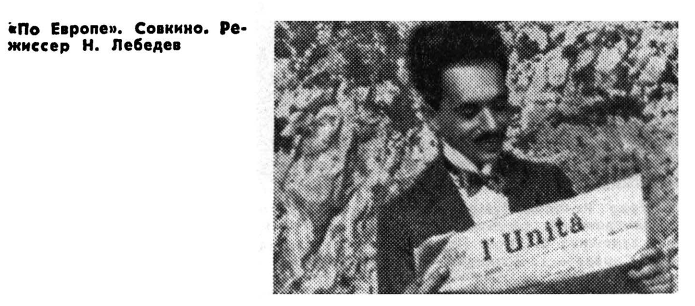
1926

«Первый трактор в деревне». Кадр из «Совкиножурнала»

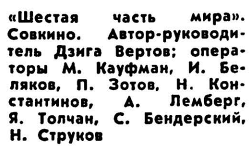


«ТЕПЕРЬ КАК-ТО СТРАННО ГОВОРИТЬ О ПУДОВКИНЕ КАК О МОЛОДОМ НАЧИНАЮЩЕМ РЕЖИССЕРЕ, ОЧЕНЬ УЖ ЯРКО СВЕРКНУЛ ОН ОТ КРАЯ ДО КРАЯ НЕБА ВСЕГО КИНОМИРА».

А. Луначарский



«По Европе». Совкино. Режиссер Н. Лебедев



«Шестая часть мира». Совкино. Автор-руководитель Дзига Вертов; операторы М. Кауфман, И. Беляков, П. Зотов, Н. Константинов, А. Лемберг, Я. Толчан, С. Бендерский, Н. Струков





В. Пудовкин



«Мать». «Межрабпом-Русь». Озвучен в 1935 году. Автор сценария Н. Зархи; режиссер В. Пудовкин; оператор А. Головня; художник С. Козловский. Ниловна — В. Барановская.

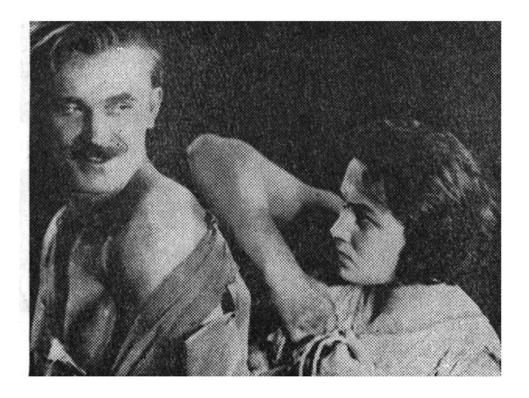




«Чертово колесо» («Моряк с «Авроры»). Ленинградкино. Автор сценария А. Пиотровский; режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг; оператор А. Москвин; художник Е. Еней. Первая самостоятельная работа оператора А. Москвина. Справа — Г. Козинцев, Л. Трауберг



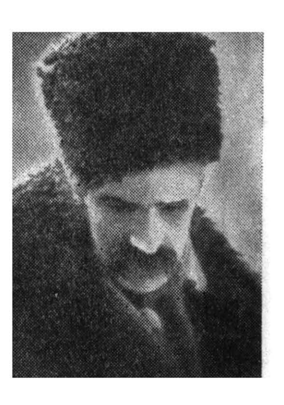
«Катерина Измайлова» («Леди Макбет Мценского уезда»). Совкино (Л.). Автор сценария Б. Леонидов; режиссер Ч. Сабинский; оператор Н. Аптекман; художник П. Бетаки. Сергей — Н. Симонов, Катерина Измайлова — Е. Егорова



«Сорок первый». «Межрабпом-Русь». Авторы сценария Б. Лавренев, Б. Леонидов; режиссер Я. Протазанов; оператор П. Ермолов; художник С. Козловский. Говоруха-Отрок — И. Коваль-Самборский, Марютка — А. Войцик



«Мисс Менд» («Приключения трех репортеров»). «Межрабпом-Русь». Авторы сценария В. Сахновский, Ф. Оцеп, Б. Барнет; режиссер Ф. Оцеп; сорежиссер Б. Барнет; оператор Е. Алексеев; художник В. Егоров. Чиче — С. Комаров



«Тарас Шевченко». ВУФКУ (Одесса). Авторы сценария М. Панченко, Д. Бузько; режиссер П. Чардынин; оператор Б. Завелев; художник В. Кричевский. Тарас Шевченко — А. Бучма



«Катька бумажный ранет». Совкино (Л.). Авторы сценария М. Борисоглебский, Б. Леонидов; режиссеры Э. Иогансон, Ф. Эрмлер; операторы Е. Михайлов, А. Москвин; художник Е. Еней



«Господа Скотинины». Совкино (1-я фабрика). Авторы сценария В. Строева, С. Рошаль; редактор А. Луначарский; режиссер Г. Рошаль; операторы Н. Козловский, Д. Шлюглейт; художник И. Махлис. Первая постановка Г. Рошаля. Простаков — П. Тамм, Простакова — В. Массалитинова



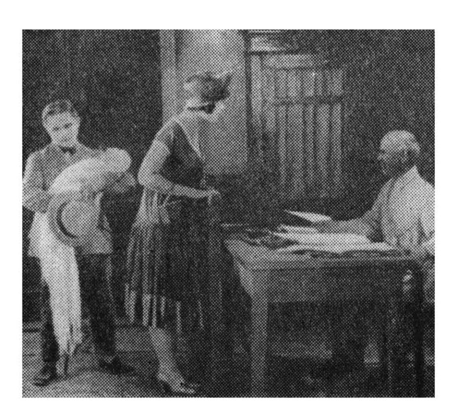
«Процесс о трех миллионах». «Межрабпом-Русь». Автор сценария и режиссер Я. Протазанов; оператор П. Ермолов; художник И. Рабинович. Тапиока — И. Ильинский



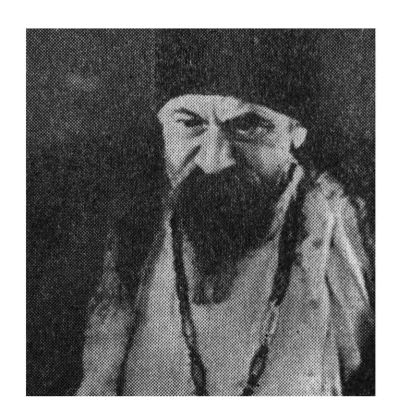
«Шинель». Ленинградкино. Автор сценария Ю. Тынянов; режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг; операторы А. Москвин, Е. Михайлов; художник Е. Еней. Башмачкин — А. Костричкин, «Значительное лицо» — А. Каплер



«Намус» («Честь»). Госкинпром Грузии и Арменкино. Автор сценария и режиссер А. Бек-Назаров; оператор С. Забозлаев; художник М. Сургунов



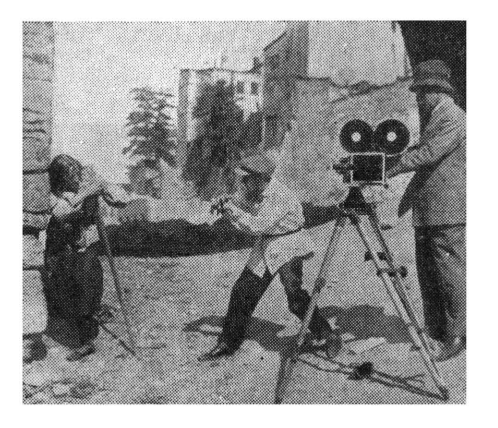
«Ягодка любви» («Парикмахер Жан Колбасюк»). ВУФКУ (Ялта). Автор сценария и режиссер А. Довженко; операторы Д. Демуцкий, И. Рона; художник И. Суворов. Первая режиссерская работа А. П. Довженко



«Крылья холопа», Совкино (1-я фабрика). Авторы сценария К. Шильдкрет, В. Шкловский, Ю. Тарич; режиссер Ю. Тарич; сорежиссер Л. Леонидов; оператор М. Владимирский; художник В. Егоров. Иван Грозный — Л. Леонидов



«По закону» («Трое»). Госкино (1-я фабрика). Автор сценария В. Шкловский; режиссер Л. Кулешов; оператор К. Кузнецов; художник И. Махлис. Эдит — А. Хохлова, Ганс Нильсен — С. Комаров, Майкл Дейнин — В. Фогель

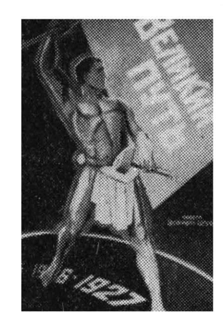


«Бухта смерти». Госкино (1-я фабрика). Автор сценария Б. Леонидов; режиссер А. Роом; оператор Е. Славинский; художники Д. Колупаев, В. Рахальс. Рабочий момент

«БУХТА СМЕРТИ» — ПЕРВАЯ КАРТИНА, ПО - НАСТОЯЩЕМУ ПРОПАХШАЯ МОРЕМ, КАК СТАРЫЙ РЫБАЦКИЙ ПАРУС...»

С. Юткевич

1927



«Великий путь». Совкино. Режиссер Э. Шуб; консультант М. Цейтлин



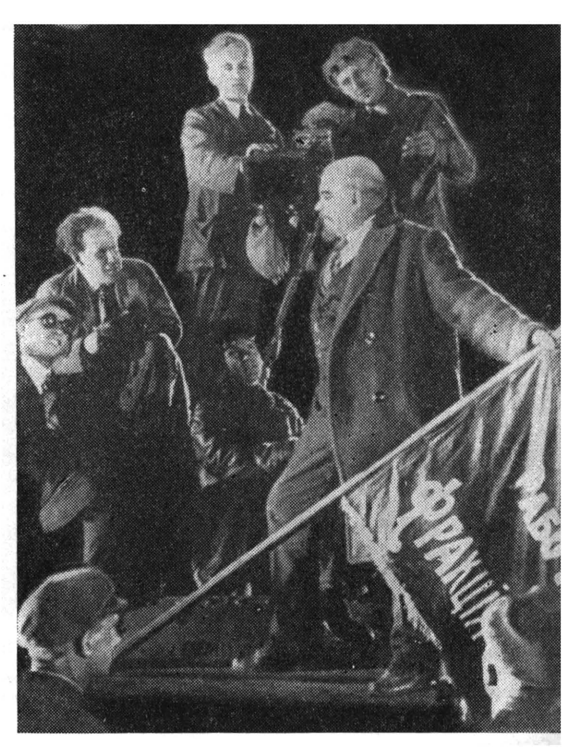
«10-летие Великой Октябрьской революции». Кадр из «Совкиножурнала»



Э. Шуб



«Падение династии Романовых». Совкино. Режиссер Э. Шуб



«Октябрь» («Десять дней, которые потрясли мир»). Совкино (М.— Л.). Авторы сценария и режиссеры С. Эйзенштейн, Г. Александров; главный оператор Э. Тиссэ; оператор В. Попов; художник В. Ковригин. Рабочий момент



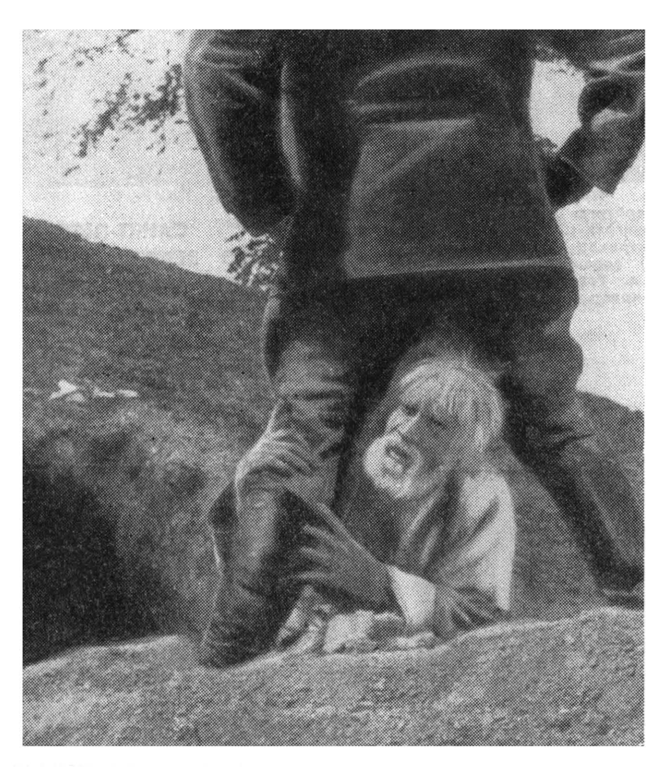
«Бабы рязанские». Совкино (1-я фабрика). Фильм был частично озвучен под руководством изобретателя советской системы звукового кино А. Шорина в 1929 году. Авторы сценария О. Вишневская, Б. Альтшуллер; режиссер О. Преображенская; сорежиссер И. Правов; оператор К. Кузнецов; художник Д. Колупаев



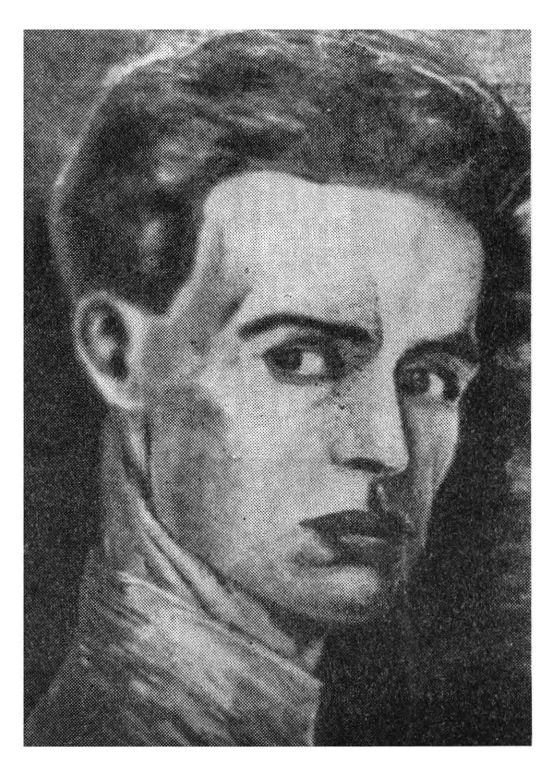
«Москва». Режиссеры М. Кауфман, И. Копалин



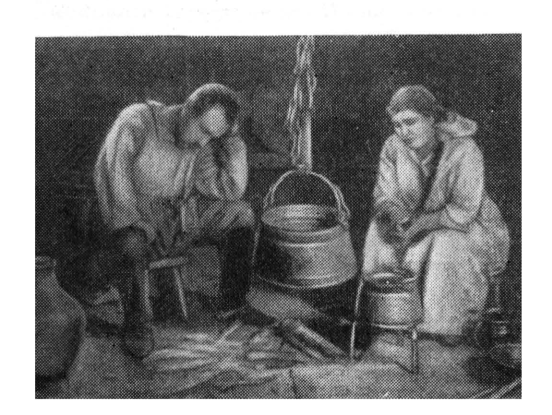
«Сумка дипкурьера». ВУФКУ (Одесса). Авторы сценария М. Зац, Б. Шаранский (переработка А. Довженко); режиссер А. Довженко; оператор Н. Козловский; художник Г. Байзенгерц. Кочегар — А. Довженко



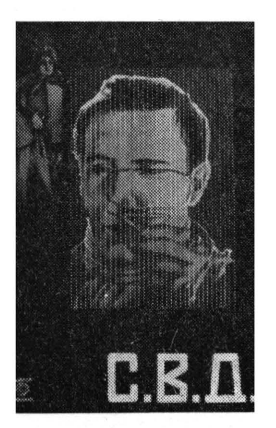
«Звенигора» («Заколдованное место»). ВУФКУ (Одесса). Авторы сценария М. Иогансон, Юртик (Ю. Тютюник); режиссер А. Довженко; оператор Б. Завелев; художник В. Кричевский



Автопортрет А. П. Довженко



«Мачеха Саманишвили». Госкинпром Грузии. Авторы сценария Н. Шенгелая, П. Морской; режиссеры З. Беришвили, К. Марджанов; художник С. Губин-Гун

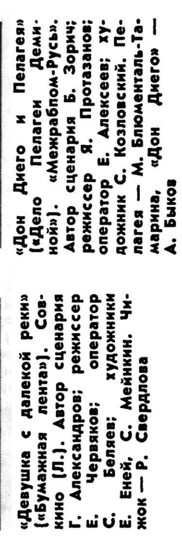


«СВД» («Союз великого дела»). Совкино (Л.). Авторы сценария Ю. Тынянов, Ю. Оксман; режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг; оператор А. Москвин; художник Е. Еней



«Человек из ресторана». «Межрабпом-Русь». Авторы сценария Я. Протазанов, О. Леонидов; режиссер Я. Протазанов; операторы А. Головня, К. Венц; художник С. Козловский





«Дон Диего и Пелагея» («Дело Пелагеи Деминой»). «Межрабпом-Русь». Автор сценария Б. Зорич; режиссер Я. Протазанов; оператор Е. Алексеев; художник С. Козловский. Пелагея — М. Блюменталь-Тамарина, «Дон Диего» — А. Быков



«Девушка с далекой реки» («Бумажная лента»). Совкино (Л.). Автор сценария Г. Александров; режиссер Е. Червяков; оператор С. Беляев; художники Е. Еней, С. Мейнкин. Чижок — Р. Свердлова

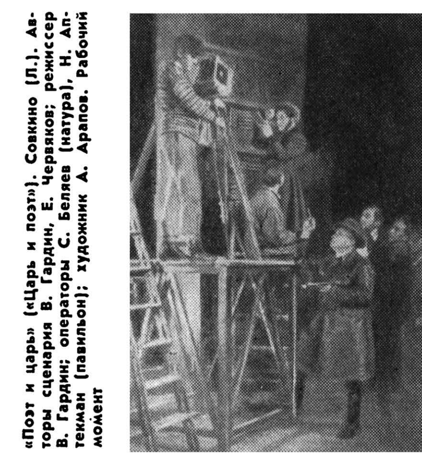
«Вторая жена» (Две жены»). Узбекгоскино. Авторы сценария В. Собберей, Л. Сейфуллина; режиссер М. Доронин; оператор В. Добржанский; художник Б. Челли. Адолят — Р. Мессерер



«Конец Санкт-Петербурга» («Петербург — Петроград — Ленинград»). «Межрабпом-Русь». Автор сценария Н. Зархи; режиссер В. Пудовкин; сорежиссер М. Доллер; оператор А. Головня; художник С. Козловский. Крестьянский парень — И. Чувелев

«КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА» — ЭТО ВЕРШИНА КИНОИСКУССТВА. ИГРА АКТЕРОВ ЧУДЕСНА СВОЕЙ ИСТИННОЙ ЧЕЛОВЕЧНОСТЬЮ. ФОТОГРАФИЯ СКАЗОЧНА».

Из журнала «Лихтбильдбюне»



«Поэт и царь» («Царь и поэт»). Совкино (Л.). Авторы сценария В. Гардин, Е. Червяков; режиссер В. Гардин; операторы С. Беляев (натура), Н. Аптекман (павильон); художник А. Арапов. Рабочий момент

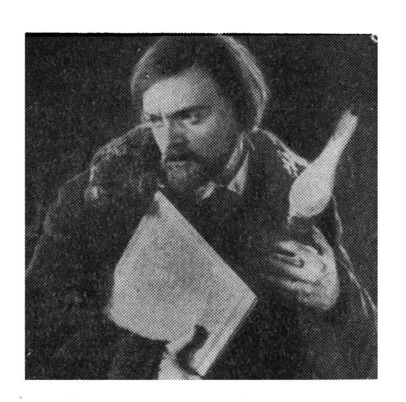
«Два друга, модель и подруга» («Канитель с машинкой»). Совкино (М.). Авторы сценария А. Попов, М. Каростин; режиссер А. Попов; операторы А. Гринберг, Г. Троянский; художник В. Аден



«Третья Мещанская» («Любовь втроем»). Совкино (М.). Авторы сценария В. Шкловский, А. Роом; режиссер А. Роом; оператор Г. Гибер; художники В. Рахальс, С. Юткевич. Фогель, друг дома — В. Фогель, Баталов, муж — Н. Баталов



«Парижский сапожник». Совкино (Л.). Авторы сценария Н. Никитин, Б. Леонидов; режиссер Ф. Эрмлер; операторы и художники Е. Михайлов, Г. Буштуев. Вера — Б. Чернова, Кирик — Ф. Никитин



«Дом в сугробах» («Дом в разрезе»). Совкино (Л.). Автор сценария Б. Леонидов; режиссер Ф. Эрмлер; операторы Е. Михайлов, Г. Буштуев; художник Е. Еней. Музыкант — Ф. Никитин



«Девушка с коробкой». «Межрабпом-Русь». Авторы сценария В. Туркин, В. Шершеневич; режиссер Б. Барнет; операторы Б. Франциссон, Б. Фильшин; художник С. Козловский



М. КУШНИРОВ

Боевой киносборник №...

Война, которую «Фитиль» объявил четыре года назад и которую ведет по сию пору, была заведомо признана справедливой, гуманной, вообще достойной всяческой поддержки. Лиха беда начало, однако любое подобное начинание всегда вызывает известное недоверие, пускай даже доброжелательное. И новому киножурналу еще предстояло отстоять свое право на эту войну. И не только право, но и место — есть все же законная разница между фронтом и тылом... За четыре минувших года «Фитиль» снискал хорошую, вполне боевую репутацию, ибо чаще всего находился на передовых, атакующих линиях, не искал слабых, безответных противников.

Да, «Фитиль» оказался жизнеспособнее, чем ожидалось. Его хорошо встретили, его смотрят, и все-таки у многих из нас еще не успело сложиться абсолютно серьезное отношение к «Фитилю». Отчасти это объясняется несовершенством самого журнала. Из трех-четырех эпизодов, составляющих номер, всерьез удачным бывает один, от силы два. Притом нередко соседние сюжеты начисто перебивают впечатление от удачи. К тому же эти маленькие — в одну часть — выпуски смотришь очень нерегулярно — порой их надолго теряешь из виду. Из полусотни номеров рядовой зритель видел в лучшем случае половину, а запомнил и того меньше. И еще: обычно «Фитиль» показывают перед началом большого фильма — вместе с информационным журналом или вместо него. Ясно, что под напором полнометражной ленты «Фитиль» меркнет. Возникает ощущение неопределенности его бытия на экране.

Нам довелось посмотреть подряд десять разных выпусков последних лет — это значительно меняет восприятие. Все перечисленные сомнения при подобном просмотре исчезают напрочь. Сразу выясняется, что «Фитиль» в настоящем виде уже вышел из стадии начинания и его плюсы и минусы определились. Своя манера, свой стиль, свои законы, по которым его уже можно судить. Такой просмотр наглядно убеждает, что дело это серьезное. Его сатирическая первооснова обретает настоящую глубину и масштабность. Мы уже с уважением и серьезностью воспринимаем его достоинства, но зато с меньшей снисходительностью — недостатки.

Нетрудно заметить, что самое уязвимое в журнале — игровые эпизоды. Разумеется, это трудно — разыграть короткую миниатюру, трехминутный анекдот с завязкой, развязкой, кульминацией, четким характером, моралью и т. д. (Не случайно самые длинные сюжеты «Фитиля» как раз игровые.) Нужны точный прием, отчетливая настройка всех компонентов, актерские совпадения... Такие удачные эпизоды в журнале есть. Мало, но есть. «Сон в руку» — о том, как два прохиндея, роли которых исполняют Е. Весник и Р. Быков, под угрозой взаимного разоблачения обирают друг друга чуть ли не до трусов. «Умелая защита» — весьма потешная притча про то, как два отпетых рецидивиста позорно сдаются на милость щупленького юриста-краснобая (опять Р. Быков). Это, что называется, образцовые сценки — броские, лаконичные, где избранный прием хорошо отшлифован и срабатывает точно вовремя.

Другие сценки, более или менее удачные, часто грешат нечистой разработкой приема — подчас довольно остроумного. Там — ненужная реплика, там — лишняя мизансцена или случайный персонаж. Но есть в «Фитиле» и сюжеты, которые, прямо скажем, компрометируют его — именно игровые. Смотришь длинную, сверхрастянутую юмореску «Коварство и любовь» и удивляешься, как можно было снизойти до подобной безвкусицы. Совершенно ясно, что режиссеру такого сюжета привычнее мелодрамы, а не комедии. Банальная историйка о том, как ловкая вертихвостка совращает на курорте ученого мужа, изло-

жена столь серьезно и прочувствованно, точно речь идет о важнейшей из житейских проблем.

Впрочем, все это достаточно очевидно. Сейчас важнее подчеркнуть одну коварную особенность, присущую многим игровым эпизодам. Игровой момент сам по себе облегчающе действует на сатирическую подоплеку «Фитиля». Обличение вольно или невольно обретает шутливую, «нарошную» форму, которая держит его на самой поверхности. То же самое относится к мультипликационным миниатюрам, чье пребывание в журнале стало привычным. Мультвставки бывают разные, порой очень удачные, и все-таки отчетливо ощущаешь некую невесомость этой формы. Не исключено, что редакция сознательно идет на все это, полагая, что легкая, беззлобная улыбка тоже уместна в подобном журнале. Казалось бы, справедливо... А между тем очевидно, что, балагурствуя, «Фитиль» сразу теряет свое выражение, свою характерность. И обретает явную заурядность. Разумеется, шутки нужны и возможны, но по соседству с фактами — вопиющими, убийственно-ядовитыми — они часто кажутся грубыми, тяжеловесными, мало смешными. Конкретный факт, соответственно поданный и развернутый, пожалуй,— главное достояние такого журнала. Недаром во многих игровых сценках заметно стремление авторов подделать материал «под документ». Иногда это чуть-чуть удается («Без кондуктора») и действительно обостряет впечатление. Но чаще всего не удается. (И насколько же выразительнее физиономии подсмотренных где-то на улице пьяниц — в одном из первых номеров, чем подкрашенные, хорошо знакомые лица М. Пуговкина, С. Крамарова, Р. Быкова в сюжете «На троих».)

А там, где «Фитиль» обращается к фактам,— эффект неотразимый.

...Волга. Любимая наша река — светлая, полноводная... Сегодня ее отравляют щелочами, кислотами, нефтью. Дохлая рыба — у живописных берегов, на отмелях разлагаются метровые осетры.

...Север. Республика Коми. Здесь, поднявшись на вертолете над лесным массивом, вы узрите удивительную картину — похоже на место падения тунгусского метеорита. Это прошел леспромхоз. А прошел так: срубил лес, вывез, разгрузил, распилил и... вывез обратно в лес. И свалил на прежнем месте. Такое не умещается в голове нормального человека, но так было.

...А вот Сибирь. Речь, наверное, пойдет о большой стройке? Так и есть. Проектируется железная дорога из Салехарда в Норильск. Представитель института бойко излагает проект. Все хорошо и разумно — нельзя же и впрямь терпеть, что грузы тянут по бездорожью, через овраги и буреломы, что вязнут мощные тягачи, тонут машины... А теперь подымемся на вертолете над местом будущей стройки. Что это тянется там внизу? Никак дорога? Дорога. Из Салехарда в Норильск? Она самая. Настоящая железная дорога — только недостроенная. И что же? Потеряна, позабыта. Между шпалами колышутся травы, поржавели стрелки, разрушились станционные здания, ветер гуляет меж обвалившихся стен. А тягачи вязнут по бездорожью. А представитель говорит...

...Может быть, совершенно безоблачно где-нибудь в Есентуках, в Кисловодске? Но нет — и тут свои курьезы: нефтяники неверно пробурили скважину, и вместо нефти на поверхность хлынули потоки целебной воды. И текут уже четырнадцать лет. А по соседству другая напасть — горы, которые окружают Кисловодск и благодаря которым здесь существует уникальный микроклимат, уже несколько лет планомерно уничтожаются. Их разрушают экскаваторами, бульдозерами...

В подобных атаках журнал действительно опасен. Здесь он едок, беспощаден и весьма дерзок. Его реакция незамедлительна, удары точны. Ему удалось нащупать — явно эмпирически — несколько полезных и обещающих приемов, которые он безусловно намерен совершенствовать. Есть маленькие трюки — вроде рисованной обезьянки, которая удачно использована в сюжете «Задом наперед». Аллегория получилась меткой, и обезьянка органично переселилась в другую, похожую миниатюру. Наверное, мы еще не раз встретимся с ней...

Такие приемы удачны в принципе. Они придают номерам цельность, связность, как бы преемственность — очередной выпуск заставляет вспомнить предыдущий и ожидать продолжения.

Из других наиболее емким и действенным оказался прием опроса — своеобразного, с определенным подтекстом. Когда слова ответственных лиц перемежаются с кадрами, рисующими подлинное положение дел. Так сам собою рождается парадоксальный иронический комментарий.

— Лично у нас товар не гниет (камера панорамирует по томатным лужам)... у нас машины не стоят по три, по четыре дня (водители у неподвижных машин: «а мы что — загораем, да?»)... а я опять заявляю: машины у нас оперативно работают (стоят машины, полные сгнивших помидоров)...

— Наш институт в течение двух лет разрабатывает перспективную схему транспортной сети (на

экране готовый путь)... мы считаем, что в условиях Севера целесообразно строить (лежит заброшенное полотно)... Наш институт считает (вязнут в трясине бульдозеры, тягачи, тракторы)...

Авторам сюжетов заранее известно несоответствие слов и дел — да и мы, зрители, недолго пребываем в неведении. Только сами «комментаторы» не постигают подвоха и продолжают публично разоблачать себя.

А в последних номерах «Фитиля» мы увидели интересную вариацию этого приема — хитроумный опрос, сопоставление различных мнений. Необычные конкурсы. Конкурсы навыворот. Где реальный факт использован как четкое, безотказно разоблачающее свидетельство.

Первым выступил в этом жанре режиссер А. Митта. Он провел своеобразный конкурс вежливости. Пустил по улицам старушонку с чемоданами (само собой, пустыми) и в течение дня следил за ней — поможет ли кто? Никто не помог. Он останавливал людей, спрашивал: почему? Люди отмахивались, пожимали плечами. Хорошие люди. Симпатичные люди. Юные, пожилые... А когда сам режиссер оказался в объективе, чтобы помочь другой старушке с чемоданами (очевидно, и впрямь тяжелыми), она в испуге отшатнулась от него и проворней заковыляла по улице... Вот как будто и все. Но все это, в сущности, очень трагикомично.

Конкурс удался. И вот мы видим второй, подобный — «Умелые руки». «Фитиль» ведет разговор о профессиональной совести... Все очень просто. Заменим в телевизоре исправную деталь на испорченную — и скорей в ателье. (Уже известно, что стоимость данной детали пятнадцать копеек плюс рубль двадцать — работа.) И что же? В одном ателье ставят диагноз и взыскивают шесть рублей, в другом «производят» еще более сложный ремонт и увеличивают счет. И так далее. И все по закону — квитанция, штамп. Только у «чемпиона» конкурса застенчиво бегают глаза — он содрал «с нас» десять рублей с копейками... Нашелся, правда, один чудак — взял за ремонт точно по прейскуранту. И, конечно, проиграл соревнование. А главный и ответственный начальник — тот, что ведает отделом эксплуатации всех телеателье, — не подозревая подвоха, солидно отрезюмировал: «квалифицированные специалисты... обеспечивают высококачественный ремонт...» и т. п.

...Да, безусловно, «Фитиль» уже вышел из стадии начинания. И все же дело это по-прежнему новое, молодое, трудное, неразгаданное. Пока что журнал придерживается тех форм, с которых некогда начал, — и это вполне законно. Но уже ясно, что в будущем — и недалеком — ему придется от многого уйти, отказаться. Ради новых путей, которые он сегодня ищет и находит.

Борис СЛУЦКИЙ

О поэзии и политике

В результате Версаля и в противодействие Октябрю в Европе был учрежден так называемый санитарный кордон.

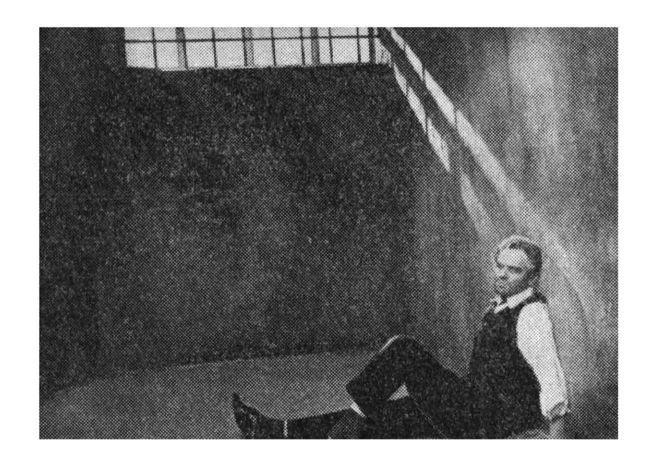
Цепочка режимов — средних и малых — вытянулась вдоль нашей границы, долженствуя разделять Советскую страну и пролетариев Запада. Здесь были монархии, как Болгария царя Бориса, и республики, как Литва профессора Сметоны. Были совсем удивительные образования: королевство без короля — Венгрия или Польская республика, президент которой по конституции отвечал только перед богом и историей.

Фашисты сменяли у власти полуфашистов. Клерикалы — консерваторов.

У всех этих режимов была общая определяющая черта — антинародность.

Все эти сеймы, парламенты, адмиралы, диктаторы были учреждены и направлены против народа — против нашего народа и в первую очередь против своих народов. Капитализм в этих странах выступал в жалком и грязном обличье — провинциальный, мизерабельный, коррупированный, жестокий, лживый. В действительности этих режимов не было ничего разумного — недаром все они развалились, не просуществовав и четверти века.

Во всех этих странах жили поэты. Более того, диктаторы жаждали иметь поэтов, своих собственных поэтов. В кадетских корпусах, где обучались диктаторы, им внушили, что поэзия — лучшее украшение, убедительнейшее оправдание власти.



«Ночи без ночлега»

А диктаторам — будь то Пилсудский, Антонеску, Сметона или Ульманис — было что приукрашивать и оправдывать.

Сытая и сильная буржуазия великих держав равнодушно предоставляла поэтам право писать, что они хотят, и жить, как они смогут.

В державах санитарного кордона равнодушия не было. Покорных ласкали. Непокорных уничтожали. Поляк Броневский сидел в тюрьме. Хорват Горан Ковачич был замучен. Болгарин Вапцаров расстрелян. Литовец Монтвила тоже расстрелян.

Я называю только самых прославленных. Мартиролог среднеевропейских парнасов насчитывает сотни имен.

Об этом — фильм «Ночи без ночлегов»*. О поэтах купленных и неподкупных. О возможности компромисса и об его отвержении. О несовместимости поэзии и капитализма во всех его формах, и тем более в его фашистской форме.

Владимир Огнев, знаток и исследователь русской, литовской, польской, чешской поэзии, написал сценарий о Поэте, живущем в Маленькой стране с жестоким и унылым режимом. Режим пытается купить Поэта. Поэт продолжает Борьбу и героически гибнет.

Действие фильма могло происходить в хортистской Венгрии, или в царской Болгарии, или в маннергеймовской Финляндии.

Сгущение, символизация, синтез подчас сметают государственные границы. О фильме следует судить по законам избранного авторами жанра — синтетического, символического, обобщенного.

Однако объектив киноаппарата не может снять девушку вообще. Он снимает литовку, польку или болгарку. Церковь на экране выглядит католическим костелом или лютеранской кирхой, а не церковью вообще.

У фильма о судьбе поэта в стране санитарного кордона есть судьба-прототип и страна-прототип.

Эти прототипы — судьба большого литовского поэта Витаутаса Монтвилы в Литве — сначала в клерикально-буржуазной, сметоновской, затем в советской, затем в пору фашистской оккупации.

Авторы обнажили эту связь. Они посвятили фильм памяти Монтвилы, они сняли каунасскую натуру, они назвали свой фильм по заголовку книги Монтвилы, они заставили своего героя дважды читать стихотворение Монтвилы (кстати говоря, далеко не лучшее), они женили его на девушке, которую зовут так же, как и жену Монтвилы.

Сделав все это, они сознательно обрекли себя на упреки в том, что прототип не всегда совпадает с героем, что Мантвидас фильма — не совсем Монтвила, каким он был в жизни.

Интересно, что в спорах, которые сейчас разыгрались в Литве, сверстники и друзья реального Монтвилы горячо атакуют фильм с этих позиций, а люди, не знавшие поэта лично, столь же горячо приемлют обобщенного Мантвидаса.

Я думаю, что чем дальше от Каунаса, от булыжных мостовых, по которым бродил прототип, тем больше понимания встретит герой, тем менее проблема верности факту будет заслонять действительное содержание фильма.

Поэт растет не как лист, а как лес — многопланово, разносторонне.

Из всех линий становления героя авторы фильма выбрали главную — его политическое воспитание.

Они избрали героем не сознательного, обдумавшего свое житье революционера, не убежденного коммуниста типа Вапцарова или Броневского, а бунтаря-одиночку, которого горький политический опыт учит, что восставать в одиночку нельзя.

Мантвидас проходит через испытания нуждой, через испытания жалостью — к матери-прачке, к жене-роженице. Через испытания любовью — к женщине, которая не хочет разделить его судьбу. Через испытания собственной слабостью — он идет на компромисс, опубликовав «нейтральное» стихотворение в реакционной газете, а потом находит в себе силы осудить этот поступок.

Он проходит через испытание славой — в месяцы советизации его страны.

Он с честью выдерживает последнее испытание, предпочтя смерть предательству, предложенному ему гестаповцами.

---

* Сценарий В. Огнева. Режиссеры-постановщики А. Араминас, Г. Карка. Оператор Д. Печюра. Художники Ю. Чейчите, Н. Клишюте. Композитор Э. Бальсис. Звукооператор С. Вилькявичюс. Редакторы Г. Кановичюс; В. Римкявичюс. Литовская киностудия, 1966.

Фильм начинается и кончается сценами в гестапо.

Подписать или не подписать составленное нацистами заявление, осуждающее Советскую власть?

Как для Маяковского не было вопроса, принимать или не принимать Октябрь: «Моя Революция!», так и для Мантвидаса нет вопроса, благословлять или проклинать власть, давшую ему возможность быть выслушанным народом.

А почему не было вопроса? На это отвечает весь фильм.

Авторы почти не занимаются тем, как рос их герой эстетически. Жизненные условия, воспитавшие Мантвидаса, характеризуются преобладанием политики, которая определяет судьбу человека, подобно тому как рок делал это в античной трагедии.

Поэт в фильме растет не только физически, но и политически. Он дан в гражданском становлении. Рядом с хорошо сыгранным С. Петронайтисом Мантвидасом действует прекрасно сыгранный А. Масюлисом Мечис — его тень, его попутчик, его антипод.

Мечис приемлет любую действительность. Приспособленчество — его вторая натура. Даже мысль о сопротивлении злу не приходит ему в голову.

А. Масюлис играет человека, всегда неизменного в ничтожестве, в трусости, в самосохранении любой ценой.

Мечис в исполнении А. Масюлиса тоже символ официального поэта, при любой власти слагающего равнодушно-поздравительные вирши.

Третий символ фильма — офицер гестапо. Его играет С. Космаускас. Видимо, прошли времена, когда персонажи такого рода обозначались в списке действующих лиц просто «Дракон из гестапо». В военную пору это исчерпывало наше отношение. Сейчас хочется большего. Фильм начинается сценой, когда гестаповец заставляет героя слушать литовские крестьянские плачи, записанные на магнитную пленку.

— Своеобразный плач,— говорит гестаповец и добавляет: — Это моя слабость.

«Ночи без ночлега»





«Ночи без ночлега»

Веришь, что плачи действительно его слабость, что он в самом деле восхищен записями, что не мешает ему во всем прочем жить и действовать, как надлежит гестаповцу.

Он соблазняет героя не просто возможностью выжить, физически уцелеть. Он показывает Мантвидасу, как прекрасна жизнь, продолжающаяся за стенами тюрьмы.

В летний день он позволяет Мантвидасу переодеться, вывозит его в город, разрешает ему послать жене-роженице цветы и письмо.

Такого случая в жизни литовского поэта Монтвилы не было. Похожий случай был в жизни Фучика. Авторы фильма обобщают смело, но зато кадры получаются впечатляющие.

Серьезной удачей фильма мне кажется операторская работа (Д. Печюра). Природа Литвы неяркая, неброская — грандиозности, патетики там искать не приходится.

Надо действительно любить ржаные поля, окаймленные цветами, придорожные распятия с подкрашенными фигурками святых, мрачные улицы Каунаса с вымощенными камнем внутренними дворами и немытыми стенами, чтобы снимать так, как Д. Печюра.

Вот уж действительно лента, которая не могла быть цветной. Черно-белое, сероватое, сумеречное, как окраска стен девятого форта, где сидел герой, как полусвет в каморке его матери, как грязь на улице бедняцкой окраины, как полусумрак костела. И только белоснежное белье — мать поэта стирает его, а сам поэт развозит на тачке по клиентам — подчеркивает, усиливает этот ноябрьский сумеречный, тягостный фон.

Точное тональное решение согласуется с верным решением звуковым. Уже литовские крестьянские плачи задают тон в первых кадрах. Глухо лязгает железо. Засовы тюремных ворот перекликаются с грохотом жалюзи в магазинах. Из одной тюрьмы поэт переходит

в другую. Из девятого форта — в город, где он также связан и не свободен. Грохот железа символизирует, что город — все та же тюрьма.

В одной из лучших сцен фильма герой спешит к умирающей матери и встречает во дворе — все в том же булыжном, сером, нищем каунасском дворе — ксендза, выходящего из ее каморки. Одно слово ксендза «Отошла!» и стук мяча, в который играет соседская девочка — вот и все звуки, сопровождающие смерть матери героя. В фильме вместо стука — биение человеческого сердца. Вряд ли этот символ достаточно понятен зрителю. Но высокий лаконизм, неболтливость, нежелание рассусоливать уместны, правильны.

Думаю, что среди важнейших недостатков фильма — скомканность, поспешность, с которой снят 1940 год — советский период в жизни и творчестве героя. Правда, это был один год, но для Мантвидаса, как и для его прототипа, он был временем вулканического выброса энергии, таланта стихов. Этот год подтвердил, что вся предыдущая борьба была не напрасна. Он накрепко связал героя с коммунистами. Он дал ему силы достойно умереть, защищая принципы этого, советского года. А в фильме — немногие сцены, преимущественно парадные. То, что составляет силу фильма — понимание глубинных связей стиха с жизнью,— выражено внешне. Дана не поэзия, а только ее успех.

Сцены в костеле, как мне кажется, тоже из другого фильма, из другой эстетики. Их условный оперный романтизм никак не вяжется с суровостью, правдивостью, немногословием «Ночей без ночлега».

Наверное, фильму можно предъявить многочисленные профессиональные претензии. Не следует забывать, что для автора сценария Владимира Огнева это первый художественный фильм и что А. Араминас и Г. Карка также новички в режиссуре художественной кинематографии.

Не так часто встречается, что в кинематографию приходит не беллетрист, а критик и литературовед. Но этот критик и литературовед умеет остро и дисциплинированно мыслить, что тоже случается не слишком часто.

Биографических фильмов о поэтах довольно много. Однако, начиная с «Поэта и царя», вызвавшего ярость Маяковского, они редко возвышаются над уровнем иллюстраций на полях чьих-нибудь мемуаров или чьих-нибудь писем. Связи, прямые и обратные, биографии поэта с его стихами остаются неуловленными.

Отступив от биографической дотошности, В. Огнев, А. Араминас, Г. Карка выиграли в обобщении.

Вместо фильма о жизни и смерти поэта Монтвилы они сняли фильм о жизни и смерти многих поэтов в эксплуататорском, враждебном поэзии обществе.

Н. КОВАРСКИЙ

«Веселые расплюевские дни»

Странное дело — про кино часто говорят, что оно искажает классику, что оно небрежно и нерадиво в обращении с классикой. А режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина, поставившие комедию «Веселые расплюевские дни»* в кино, были педантично бережливы по отношению к каждому слову и каждой ремарке в авторском тексте. От участников съемочной группы я знаю, что стремление к абсолютной верности автору встречало не раз недовольство в среде исполнителей, ибо как раз в кино один из методических приемов работы над ролью (пересказ текста в порядке импровизации своими словами, с тем чтобы только потом, к концу репетиции, обратиться к подлиннику) давно уже стал как бы постоянным приемом в работе актера.

Единственное, что позволили себе постановщики фильма,— это купюры (наиболее значительные в роли Максима Варравина) и перенесение в начало фильма последнего эпизода из второй части трилогии, пьесы «Дело». Но Сухово-Кобылин и сам писал, что сцены, составляющие комедию «Смерть Тарелкина», имеют «своим моти-

* По пьесе А. В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина». Сценарий и постановка Э. Гарина, Х. Локшиной. Оператор А. Рыбин. Художник Л. Безсмертнова. Композитор В. Золотарев. Звукооператор Н. Каретникова. Редакторы В. Бирюкова, А. Турков. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1966.

вом последний монолог Тарелкина в драме «Дело», и, таким образом, вступительный эпизод фильма «Веселые расплюевские дни» реализует прямое указание автора трилогии.

Гарин и Локшина настолько точны в постановке, что фильм, несмотря на значительные купюры (естественные и необходимые при постановке в кино театральной пьесы), кажется полным, ничего не утерявшим воспроизведением комедии на экране.

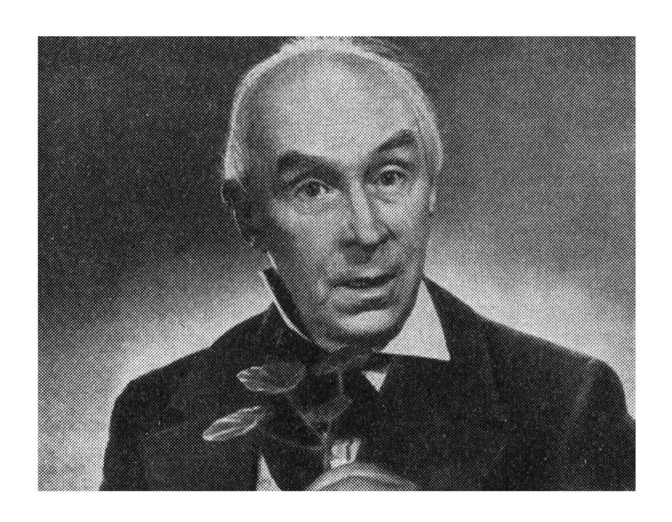
Но он отмечен не только верностью букве и духу комедии. Он верен и духу времени. Действие комедии о жестоких нравах хищнического общества, в котором большие хищники пожирают не только не защищенных от них людей, но и малых хищников, в котором и господствует и свирепствует мораль, некогда так сформулированная Ремизовым: «человек человеку — бревно!», действие это происходит в условиях исторически конкретных и определенных, и усилия режиссеров были направлены столько же на воспроизведение характеров и сюжета, сколько и на восстановление исторического своеобразия времени.

Это особенно удалось им в изобразительной характеристике Петербурга (художник Л. Безсмертнова, оператор А. Рыбин).

Казалось бы, что нового, еще не снятого на пленку можно найти в этом городе? Уж он весь отснят, описан, изображен на холсте. И режиссеры как будто не озабочены таким поиском — недаром же фильм начинается панорамой невского берега, башней Петропавловской крепости. Но это только вступительные кадры — дальше идут безобразные дома и дворы (особенно выразителен в своей уродливости двор дома, где живет Тарелкин), подъезды правительственных зданий, чиновничье бездушных, вроде того подъезда, из которого Варравин пинком ноги выставляет потребовавшего у него дележа добычи Тарелкина.

Но если так верна и так точна режиссура в воспроизведении эпохи, текста, характеров комедии, то в чем же ее своеобразие, устремленность?

Фильм представляется в известном смысле академическим, традиционалистским, мне довелось слышать от кинематографических критиков даже слово «театральность». И в самом деле — вся первая половина действия происходит в комнатах квартиры, где проживал Тарелкин, вся вторая половина — в комнате «частного дома», во владениях частного пристава Оха. Аппарат отнюдь не часто покидает эти павильоны, очень интересно и умело, впрочем, обыгрывая их, используя самые различные съемочные точки.



«Веселые расплюевские дни». Э. Гарин — Тарелкин

Как же тут не упрекнуть режиссеров и оператора в театральности? Ведь нынче это не в моде, совсем не в моде. Мы охотно соглашаемся на родство кино с прозой, даже с лирической прозой, со всеми жанрами литературы, в которых ясно выражена субъективная позиция автора, личное начало. Соответственно — мы любим многоплановость, внезапные и неожиданные ассоциации в строении сценария и фильма, то есть, в сущности, лирические принципы в развитии темы.

Спору нет — это в высшей степени плодотворные принципы, только почему же именно они должны быть единственными в художественной кинематографии, почему же надо вовсе избегать театрального начала, которое нелепо и бессмысленно начисто изгонять из кинематографии? В первые десятилетия развития советского звукового фильма оно принесло нам серьезные успехи и сказалось в ряде крупнейших явлений советской кинематографической классики. Ответа-формулы на этот вопрос мы не дождемся, да и не стоит ожидать его, ибо вразумительного ответа и быть не может.

Однако вот что интересно. В истории сценического воплощения комедии Сухово-Кобылина было несколько попыток поставить ее по-новому, подчеркивая фарсово-балаганную природу комедии. Именно такова была постановка В. Э. Мейерхольда в 1922 году (он ставил пьесу и раньше, но иначе), в которой Гарин играл Ванечку — писаря, сына Расплюева. Однако фильм Гарина и Локшиной ни в малой мере не похож на этот спек-

такль. В нем нет претензий на новаторство. Но если это так, если в нем отнюдь не явно выражена опять-таки столь модная нынче тенденция истолкования старой, классической пьесы по-новому, без изменений и дополнений, без «обогащения» драматургии, то как же примет зритель этот фильм? Понравится ли он ему? Поймет ли он, в чем соль и острота этой сатирической комедии о дикости и ужасе жизни, давно уже отошедшей в прошлое?

Мне довелось дважды видеть фильм на просмотрах. Первый раз в одном из клубов художественной интеллигенции, второй — в одном из окраинных рабочих клубов. И меня больше всего поразило не то, что публика с напряженным интересом смотрела фильм, смеялась и аплодировала, а то, что смеялись и аплодировали в одних и тех же местах, репликами отмечали одни и те же фразы, кадры фильма. Оказалось, что чем ярче подчеркивали режиссеры признаки того времени, когда происходит действие пьесы, тем сильнее звучат в исполнении актеров отдельные реплики, фразы, имеющие, так сказать, вневременной характер и приложимые и к некоторым явлениям нашей эпохи.

После множества постановок комедий, претендовавших на новаторство, фильм представляется мне, как я уже сказал, в известной мере традиционным; пафос работы режиссеров заключался в том, чтобы с наибольшей полнотой раскрыть замысел автора. Но этот традиционализм, право же, в данном случае мне кажется дороже новаторства. В области экранизации есть времена, когда надо восстанавливать, и есть времена, когда надо пересматривать. Впрочем, это зависит не только от времени, но и от экранизируемого произведения.

Ставя комедию Сухово-Кобылина, режиссеры и в тех местах, где они подробно разрабатывали ремарки автора (например, вся сцена, когда привязанный к стулу Тарелкин—Копылов пытается удрать от полицейских и Варравина, сцена, являющаяся своеобразной кульминацией первых частей фильма), и в тех местах, где они подчеркивают заложенные в тексте мотивы (например, когда в приливе восторга Расплюев проходится трепаком и кричит: «Ура!! Все наше! Всякого могу теперь взять и посадить в секрет...» — начинается как бы восторг во всем Санкт-Петербурге — маршируют солдаты, звучит барабанная дробь), не вносят ничего нового в стилевом отношении. Все это в пределах поэтики Сухово-Кобылина, сочетающей трагическое с комическим, драму с фарсом, правдоподобие с эксцентрикой. В пределах этой же поэтики и те сцены, в которых показаны мечты Тарелкина: вот пышная церковная церемония освящения брака Тарелкина с «воронопегой купчихой», чьим «свиным, сонным жиром» мечтал он «залить раны и истомы служебные»; вот, разряженный, катит он по улице в Баховой коляске.

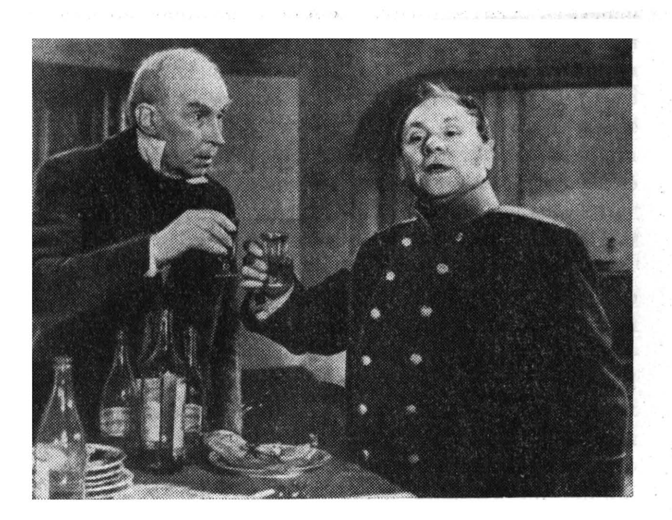
Общим местом всех работ о Сухово-Кобылине является утверждение родства его творчества с творчеством Гоголя. По-своему реализуют этот тезис и режиссеры, ставившие фильм «Веселые расплюевские дни».

А наиболее ярко это родство обнаруживается в исполнении Эрастом Гариным роли Тарелкина — Копылова.

Гарин вообще — художник, выросший и воспитавшийся на драматургии Гоголя. Первый фильм его и Локшиной, фильм замечательный, недооцененный критикой в свое время, ни одного экземпляра которого, к сожалению, не сохранилось,— «Женитьба». В нем он играл Подколесина. До этого, как известно, он играл Хлестакова в спектакле «Ревизор», поставленном Вс. Мейерхольдом.

В образе Тарелкина — Копылова, созданном Э. Гариным, необычайно ярко выражено гоголевско-сухово-кобылинское сочетание пафоса и комического; эта черта с предельной силой сказывается в монологе, который мнимо умерший Тарелкин произносит над собственным гробом. В области драматургии этот монолог — одна из вершин комедийного искусства, и в исполнении Гарина он становится одной из вершин мастерства комедийного актера.

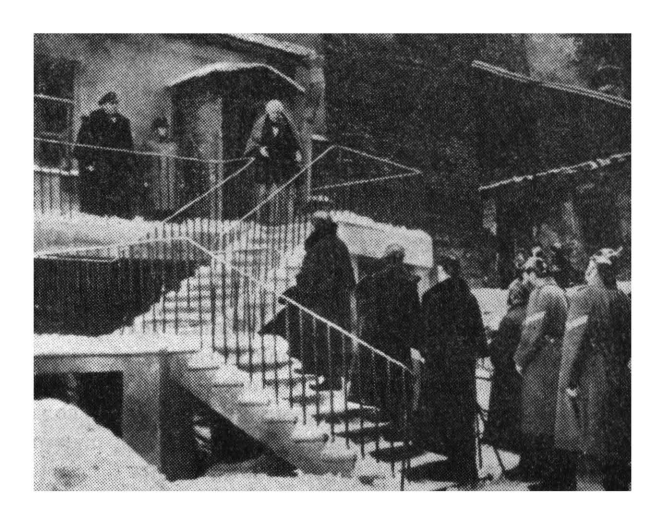
«Веселые расплюевские дни».
Э. Гарин — Тарелкин, Н. Трофимов — Расплюев



Но сочетание пафоса и комизма — вовсе не единственная черта этой роли и ее исполнения. Гарин соединяет в Тарелкине жалость к герою, его убожество, неудачливость с повадками обиралы и мелкого хищника. Самое это соединение ставит жалость под знак иронии, что бесконечно усложняет роль. Но эта сложность великолепно удается Гарину. Герой его поражает зрителя необыкновенным многообразием своих свойств — в нем есть и плутовство, и нечто пророческое (разумеется, тоже под знаком иронии), и одержимость, которая позволяет ему с такой легкостью играть Силу Копылова (одержимость эта вызвана стремлением отомстить Варравину).

Другой образ, который обязательно запомнится зрителю,— Расплюев в исполнении Н. Трофимова. Он обладает какой-то особой убедительностью, и зритель верит ему во всем. Притом что всем он гиперболичен; я бы сказал, что преувеличение — одна из основных черт таланта этого актера. Как он в сцене поминок уничтожает пищу и напитки, приготовленные Тарелкиным; как он переживает выпавшую на его долю удачу вести дело упыря и «вурдалака», пускаясь в пляс в предчувствии будущей славы и наград; как он допрашивает свидетелей, будучи совершенно убежден, что Тарелкин — оборотень... Все эти сцены были бы мертвы и пусты, если бы не убедительность, полная органичность существования актера на экране, которая в высшей степени свойственна дарованию Н. Трофимова. Тем страшней, тем отвратительней этот персонаж — невежественный и жестокий, тупой и самодовольный, душевно уродливый и ничтожный.

Среди основных ролей следует назвать еще и Брандахлыстову в исполнении С. Харитоновой. Применительно к драматургии Сухово-Кобылина понятие «маски» встречается почти в каждой статье, ему посвященной. Однако и в игре Гарина и Трофимова и в игре Харитоновой оно применимо только с оговорками. Персонажи, которых они изображают, действительно маски. Однако на экране нет ничего условно-масочного в исполнении ролей Тарелкина, Расплюева, Брандахлыстовой. За каждой из масок возникают живая жизнь персонажа, многообразный характер, емкий и красочный. И в сущности, те же принципы положены в основу исполнения других ролей — Качалы (Л. Поляков), Шаталы (И. Косых), дворника Пахомова (И. Рыжов), помещика Чванькина (Г. Георгиу), кухарки Мавруши (А. Денисова).



«Веселые расплюевские дни»

Мне остается сказать еще о Максиме Варравине в исполнении А. Папанова. Это отнюдь не наиболее яркая его работа. То ли его роль больше других купирована, то ли были еще какие-то причины, но именно яркости в ней и не хватает (как не хватает ее и в исполнении И. Жеваго роли частного пристава Оха). Варравин необычайно выразителен. Внешне он и в самом деле похож на волка, каким его рисуют на иллюстрациях к сказкам. Но это сходство не стало чертой характера, главным признаком сценической жизни образа.

...Что говорить, у Э. Гарина и Х. Локшиной интереснейшая, хотя и нелегкая режиссерская судьба. Много лет назад они поставили «Женитьбу», не так давно — «Обыкновенное чудо». Можно по-разному относиться к этим работам, но каждой из них нельзя отказать в самостоятельности и своеобразии в трактовке сатирической комедии. «Веселые расплюевские дни» — новое тому подтверждение.

Татьяна ТЭСС

С экрана говорит жизнь

Среди новых явлений, наблюдаемых сейчас в документальном кинематографе, одно из самых заметных, как мне кажется, это расширение его границ.

Я говорю не о расширении тематики документального кино. Тематическая узость в общем-то никогда не была ему свойственна. Человек с кинокамерой неизменно присутствовал во время всех крупных событий в нашей стране, колесил по всему миру, всегда был бесстрашным солдатом, зорким разведчиком, неутомимым репортером. Кинолетопись, созданная за годы Советской власти — живое тому свидетельство.

Говоря о расширении границ документального кинематографа, я имею в виду прежде всего ту область, которую можно назвать сферой нравственного воздействия. Кинокамера документалиста проникает все глубже во внутренний мир человека, в новые пласты его духовной жизни. Документальные киноленты все больше обращаются к чувствам зрителя, заставляя его думать, размышлять, волноваться, помогая найти верный ответ на вопросы, которые для него значительны и важны.

Способы проникновения во внутренний мир человека у документалистов различны. Можно внутренний мир подсмотреть. Можно его открыть. И дело, как мне кажется, не в том, снят ли фильм скрытой камерой или обычным, откровенно устремленным на героя объективом. Дело прежде всего в режиссерском замысле, творческом решении.

Ленинградская студия кинохроники выпустила фильм «Трудные ребята»*. Тема «трудновоспитуемых» уже не один раз была предметом изображения в кинематографе — и в игровом и в документальном. Много раз мы видели на экране приезд ребят в колонию, первые шаги, первые встречи с воспитателями и педагогами, победы и поражения, горести и радости в сложной и благородной борьбе за детскую душу. Фильмы были разными по своим достоинствам, но тема бралась все та же.

Режиссер М. Литвяков решил взяться за нее снова. Особого бесстрашия в общем для этого не нужно. Нужно другое: такая свежесть ви́дения, такая чистота чувств, словно никто и никогда не снимал этого до тебя.

Фильм рассказывает, как сто шестьдесят «трудных ребят» — подростков, состоящих на учете у милиции, — приехали в спортивно-трудовой лагерь, созданный студентами Ленинградского механического института, как ребята этот лагерь строили, как в нем работали и жили. В фильме всего две части. А уместилась в этой короткой ленте, как ни удивительно, огромная жизнь, полная сложных событий, которые, пожалуй, скажутся потом на всем дальнейшем существовании обитателей лагеря.

Сто шестьдесят подростков — «ребята, как на подбор: прямо из подворотни». ...Вот они перед нами — такие, какими в жизни мы их видели, к несчастью, не один раз: разухабистые, ухмыляющиеся, ко всему безразличные... Они «выдрючиваются», танцуя «шейк». Они поют под гитару блатные песенки, хохочут, издеваются над всем, что их окружает... Чья злая рука толкнула их в эту гулкую опасную пустоту? Как добраться до ранимой, незащищенной, тоскующей по счастью частицы ребячьей души, которая прячется под толстой коркой внешней грубости, бравады, озлобления?

Из подворотни их вытащили — а дальше что? И фильм рассказывает нам, что было дальше.

Рассказать об этом надо коротко, отпущено авторам фильма всего-навсего двадцать минут. Но кинематографическое время — штука удивительная. Его можно сделать безгранично емким, и оно послушно расступится, вместив столько чувств и событий, что их хватило бы, кажется, на полнометражную ленту. Оно может тянуться, как резина, и двадцать скучных минут покажутся зрителю вечностью. Все зависит... Да что тут мудрить: все зависит от самого простейшего и самого главного: есть ли у авторов фильма н а с т о я щ и й материал для н а с т о я щ е г о разговора. И если такой разговор состоялся, то двадцать минут — время немалое. На примере фильма «Трудные ребята» мы еще раз могли в этом убедиться.

Итак, сто шестьдесят ребят оказались на острове, на котором еще нет и в помине никакого лагеря. Вместе с ними приехали сюда их воспитатели. Это не педагоги и даже не студенты пединститута. Это просто хорошие, честные, молодые люди, самоотверженно и бесстрашно решившие помочь «трудным ребятам» тоже стать хорошими людьми.

Но одновременно со строительством спортивных площадок и крова, под которым можно будет спать, шло и куда более сложное строительство:

* Авторы сценария В. Венделовский, М. Литвяков. Режиссер М. Литвяков. Оператор М. Масс. Редактор Т. Янсон. Ленинградская студия кинохроники, 1966.

создание новых черт в психологии подростков, в их душах.

Наблюдение художника над столь трудным процессом должно быть длительным и глубоким. Размещение собранного материала в фильме, умение «высветить» в материале главные, вершинные «зубцы» этой удивительной кривой биения человеческого сердца, перевальные, крутые этапы чужой судьбы,— все это зависит от степени мастерства, от зоркости взгляда художника, от беспощадной точности произведенного им отбора.

Одно из главных достоинств фильма — естественность и свобода повествования, подчиненного не «заданной» дидактике, а серьезному, глубокому размышлению над людскими судьбами. Авторы фильма не стремились сделать из него некое руководство по перевоспитанию, щегольнуть педагогической эрудицией, выдать экранизированный образчик «перековки» с точной дозировкой показа трудностей и успехов.

Они просто рассказывали о том, что им казалось в этой большой и сложной теме самым важным, самым дорогим.

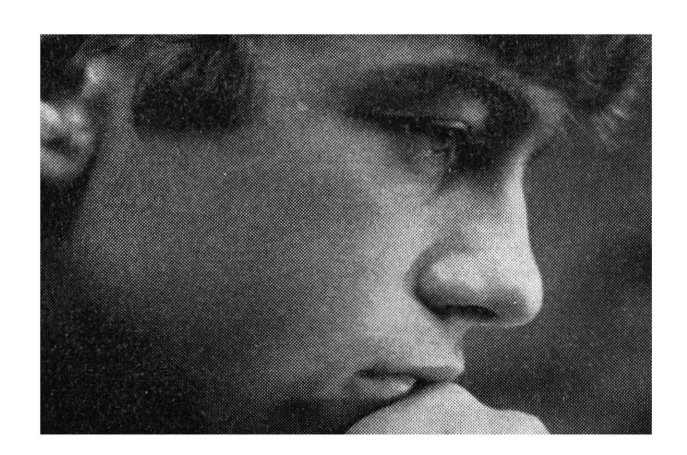
О том, как новые обитатели лагеря начали работать, а воспитатели, которые едва ли были много старше воспитуемых и годились им, по сути, в старшие братья, постепенно создавали в труде ту завидную атмосферу веселой сноровки, какая заражает куда сильней, нежели любое нравоучение.

Но как проследить судьбу подростков, которая складывалась до того, как их привезли в лагерь, как заглянуть в их прошлую жизнь, как разобраться, что же сделало их «трудными», оставив шрамы в незащищенной детской душе? И, кроме всего прочего, как показать это в коротком фильме, вместить, найти «ключевой ход» в монтаже?

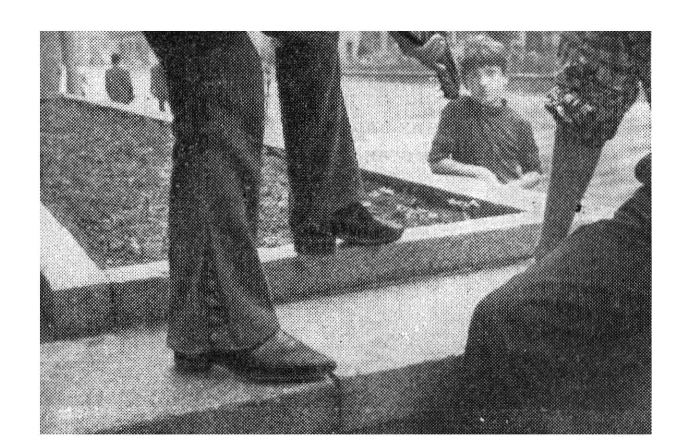
И здесь авторы фильма показывают эпизод, выразительность и горькая сила которого кажутся мне необычайными.

Они показывают «родительский день» в лагере. Обыкновенный, много раз виденный во всяческих фильмах день родительского посещения, всегда немножко идиллический и слегка сентиментальный. Но поглядите, как он обернулся на сей раз.

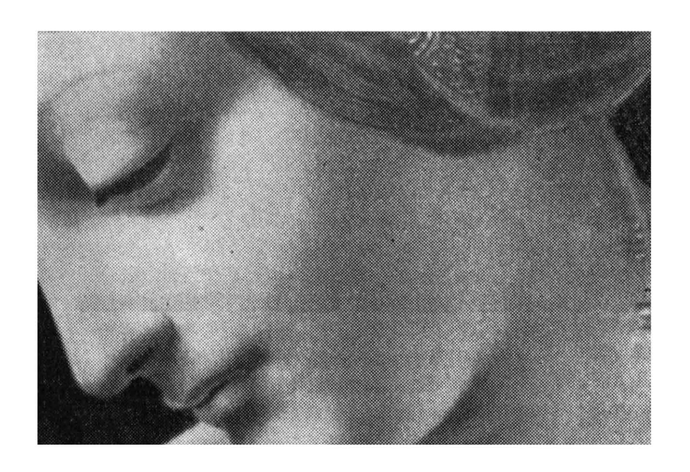
По тенистой дорожке мимо зеленой рощи идут в лагерь мамы с сумками и авоськами. Странные мамы, которых надо заранее предупреждать, что в спортивно-трудовой лагерь не разрешается приносить бутылки со спиртными напитками.







«Трудные ребята»



«Взгляните на лицо»

Сидит перед нами на молодой травке, на зеленой лужайке такая мать и рассказывает хриплым голоском о своей жизни, и язык у нее заплетается, и руками она размахивает неуклюже, точно птица, которая давно разучилась летать. Сидит перед нами и выкладывает все, что на душе, все, что лезет ей в хмельную голову, и трын-трава ей микрофон, который без всякой утайки поставлен прямо перед ней на лужайку: она выложит все в открытую не то что микрофону, но и самому господу богу.

И стыдно за нее, и жалко ее, и пуще всего жалко ее сынишку, одного из «трудных». И не надо никаких объяснений, как дошел он до жизни такой — до приводов в милицию, до подворотни.

Но вдруг кто-то из комиссаров на ходу, к слову спрашивает этого самого мальчика, ее сына:

— Кого ты больше всех любишь?

И мальчик, не задумываясь, отвечает то, чего меньше всего можно было бы ожидать:

— Маму.

Но отвечает совсем по-детски, с несомненностью веры, с неистребимостью извечной любви.

И взрослый человек теряется, испытывает смущение и говорит, не зная, что сказать:

— Она у тебя веселая...

— Веселая...—с пронзающей сердце печалью отвечает мальчик и вдруг сразу становится старше, может быть, даже старше разговаривающего с ним взрослого.— Веселая...

...Что же будет дальше с «трудными ребятами»? И смогли ли авторы фильма показать нам, какими стали они за время жизни в лагере, какие перемены в них произошли?

По-моему, смогли.

Они показали это без навязчивости, без уговоров, без утомительных доказательств и разъяснений. Показали короткими сильными эпизодами, столкновением чувств, достоверной, точно пойманной атмосферой жизни, в которой прослежены и потери, и находки, и утраты, и победы. Они показали это и поэтическим ви́дением природы, заставив зрителей почувствовать, что ребята тоже видят ее теперь такой — в блеске речной воды, в шуме листвы, в лесных, благословенных хвойных запахах. А сильнее всего, быть может, показали происшедшие с ребятами перемены в вальсе.

Этот вальс танцуют с девчатами на берегу реки те же самые подростки, которые в первой части фильма разухабисто отхватывали припадочный «шейк». Вальс, в общем-то обязанный слегка покоробить вас своей открытой сентиментальностью, но о ней тут же начисто забываешь.

Бог с ней, с сентиментальностью, может быть, она и есть в этом эпизоде, а может, и нет ее. Дело в другом, в том, что чувствуешь с полной несомненностью. Дело в необычайной чистоте и лирике, в душевной одухотворенности, которыми овеян этот кусок фильма. И, может быть, именно он, эпизод с вальсом, и утверждает с особой силой веру в непреложность счастья этих израненных своей бедой ребят, без вины виноватых перед нами и жизнью.

Отлично ложится в эпилог фильма его заключительный эпизод.

Это рассказ мальчика о своем сне, один из тех удивительных своей волшебной безыскусственностью рассказов, которые доверяют ребята друг другу в вечерние часы, в полумраке, уже постепенно наполняющемся подступающей дремой. Столько трогательно-смешного в этом сне, столько чистоты и поэтичности, столько надежды, что эпизод этот как бы связывает воедино все, что увидели мы в фильме, заканчивая его с почти музыкальной прозрачностью.

Фильм о трудных ребятах — бесспорно трудный фильм, и удача, которой добились авторы,— трудная и славная удача. Но, как оказалось, для того чтобы ее добиться, не понадобилось никаких особых ухищрений, даже съемки скрытой камерой. Понадобилось совсем другое: умный режиссерский замысел и правдивость чувств. Это и решило удачу фильма.

Вот другой фильм, выпущенный той же студией, но сделанный полностью на съемках скрытой камерой. Я говорю о фильме «Взгляните на лицо»*.

* Автор сценария С. Соловьев. Режиссер П. Коган. Оператор П. Мостовой. Редактор Т. Янсон. Ленинградская студия кинохроники, 1966.

Фильм снят в Эрмитаже, у картины Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». Авторы его стремились уловить при помощи скрытой камеры момент общения различных посетителей Эрмитажа с великим произведением искусства — один из самых заветных, самых целомудренно-скрытых моментов духовной жизни человека.

В такие секунды духовного общения с искусством внутренний мир человека открывается столь ярко, словно его осветили вспышкой магния.

Дав фильму название «Взгляните на лицо», авторы его как бы утверждают, что лица людей — вот главный предмет их исследования и воспевания. Но, как мне кажется, им удалось заглянуть глубже — в человеческую душу, удалось передать и чувство и его отраженный свет.

Люди по-разному воспринимают искусство. Что видели посетители Эрмитажа, глядя на «Мадонну Литта» в ту минуту, когда их подстерегла волшебная невидимка — скрытая камера? Пылающую синеву итальянского неба? Мадонну, в которой столько земной красоты материнства? Каждый видел что-то свое, близкое и понятное ему одному; в каждом его встреча с произведением искусства открывала новые душевные пласты.

А может быть, есть и такие, кому даже и Мадонна Литта ничего не смогла открыть? Да, есть и такие. Но это уже, как говорится, факт не ее, а их биографии. Один умный человек сказал о Джоконде, что она восхищала своей бессмертной красотой стольких людей, что теперь она уже может сама выбирать, кому нравится, а кому не нравиться. В такой же мере это можно отнести и к Мадонне Литта...



Да, люди по-разному смотрят на произведение искусства, по-разному общаются с ним. Какая удивительная радуга чувств озаряет их лица — восхищение, задумчивость, потрясенность, всепоглощающее созерцание, пытливость, волнение, счастье... Иногда — почти испуг от силы открывшейся перед ними красоты. Иногда — напряженное стремление постигнуть эту тайну... Нигде никогда не удалось бы увидеть нам то, что запечатлела скрытая камера. Можно было бы даже испытать какое-то внутреннее смущение, словно и ты сам подглядывал за человеком в заветные минуты его близости к прекрасному. Но об этой опасности авторы фильма подумали и избежали ее. Они сняли фильм так бережно и так целомудренно, что нигде никак не оскорбили этих минут.



«Взгляните на лицо»











И с какой же безжалостной точностью высвечена в фильме обкатанная нарядность пояснений экскурсовода, как беспощадно обнажены их внешняя красивость, ледяной холод пустой словесной трескотни, почти оскорбительно не совпадающей с живыми чувствами людей, пришедших в Эрмитаж для встречи с великим искусством.

«Взгляните на лицо» — удивительный фильм, пленяющий своей поэтичностью. Удивителен он еще и потому, что обширность собранных в нем чувств и мыслей уместилась в одну часть, а путешествие по миру прекрасного продолжалось всего десять минут.

Вероятно, без скрытой камеры сделать такой фильм было нельзя. Но только на одну скрытую камеру рассчитывать не стоит. Наказание приходит немедленно и неминуемо. В этом можно убедиться, посмотрев еще один фильм той же Ленинградской студии кинохроники, как, к огорчению своему, сделала я,— «Набережная Альма-Матер»*.

Фильм этот задуман авторами, как они говорят сами, в жанре кинорепортажа — рассказа о вечно молодой Университетской набережной Ленинграда, о студентах, о людях, уходящих из юности в длинную дорогу жизни.

Со скрытой камерой авторы шли за своими героями, ловя обрывки фраз, выражения лиц, случайные встречи, подслушанные разговоры. Все это в фильме есть, и все это, наверное, правда. Но нет одного: самого фильма.

Есть набор случайных наблюдений, не связанных крупностью обобщения. В таком фильме может быть одна часть, может быть и пять частей— это ничего не изменит. Просто к одним случайным наблюдениям прибавятся другие, вот и все. Достоверность факта можно поднять до истинной достоверности жизни только тогда, когда этот факт, став предметом изображения в искусстве, освещен большой внутренней идеей.

Еще раз мы увидели зримое подтверждение того, что в кинематографе нельзя просто склеить между собой куски событий. Если они не озарены чувством и не согреты мыслью, то они не найдут отклика в чувствах и мыслях зрителя.

Это и случилось, на мой взгляд, с фильмом «Набережная Альма-Матер».

А жаль. Очень жаль, что в хорошем по теме фильме так и не заговорила с экрана настоящая, большая жизнь.

---

* Автор сценария О. Ханеев. Режиссер В. Гурьянов. Оператор Ю. Александров. Редактор Т. Янсон. Ленинградская студия кинохроники, 1966.

А. КАМЕНСКИЙ

Вопреки законам жанра?

Я не рискую прослыть дерзким новатором, заявив, что каждый фильм должен иметь свою внутреннюю тему, образную логику. И тем не менее будет совсем не лишним повторить этот трюизм, вспоминая о фильмах, посвященных творчеству мастеров искусства и памятникам художественной старины. Ведь как часто они представляют собой добросовестно иллюстрированную биографическую справку и набор более или менее эффектных видов, сцепленных разудалыми сменами панорам и ложноклассическим пафосом дикторского текста.

Могут возразить: ирония тут совершенно неуместна, ибо из такого жанра ничего иного и не выжмешь. Что можно еще придумать, если воспроизводишь на экране, например, архитектуру прошлых эпох? Никакие повороты фабулы тут немыслимы, и вся драматургия фильма полностью исчерпывается выразительностью форм и образов древних строений. Надо только по мере сил полнее и разностороннее показать их зрительное богатство, сопровождая кадры пояснительным комментарием. Ну, конечно, съемку нужно вести с пониманием дела, доносить до зрителя важнейшие особенности пластической композиции памятников, их взаимоотношения с окружающим пространством, главные черты зодческого стиля. И текст должен быть не калькой с занудной лекции, а мускулистым, лаконичным и «похудожественней». Но все это, пусть в наилучшем своем варианте, не меняет природы жанра, не расширяет границ его возможностей. Это лишь в античные времена даже естественнонаучные проблемы излагали не иначе как в стихах — вспомнить, например, поэму Лукреция Кара «О природе вещей». Но в наш прозаический век такие штуки — нелепое излишество. И не заставляйте нас бесплодно спорить с веком — глупое и безнадежное занятие...

Спорить с веком я не буду.

Но мне хотелось бы кратко рассказать о творческом опыте одного небольшого фильма — быть может, этот сугубо частный случай натолкнет на размышления широкого диапазона, в том числе и об упомянутой, столь загадочной и косной «природе жанра», от которой, как говорят, нельзя ждать милостей...

Фильм «По закону сохранения дум»* выпущен Казахской студией. Его общий замысел и приемы решения — сценарно-режиссерского и изобразительного — отличаются неподдельной оригинальностью и вызывают глубокий интерес.

Это фильм-поэма. Не в каком-нибудь метафорическом смысле, а в самом буквальном. Обычного (и, разумеется, строжайше требуемого все той же «природой жанра») дикторского текста тут нет вообще, а за кадром кроме традиционной казахской домбры (композитор Н. Тлендиев) слышен лишь голос поэта, который сам читает свои стихи. Поэт известный — О. Сулейменов, и стихи, на мой взгляд, превосходны: мужественная энергия их ритмов, поток красочных образов, неожиданных сравнений и эпитетов, воистину пронзительная обостренность поэтического ви́дения истории род-

* Автор сценария и режиссер А. Машанов. Оператор М. Дуганов. Композитор Н. Тлендиев. Звукооператоры У. Давлетгалиев, С. Першин. Редактор Ю. Симаранов. «Казахфильм», 1966.

«По закону сохранения дум»





«По закону сохранения дум»

ной цепи образного повествования. Мечети, гробницы, резные двери, браслеты, сабли предстают перед зрителем не только в своей самодовлеющей красоте, но и как строки летописи веков, как зарницы жизни далеких лет.

Чтобы прочнее и нагляднее связать живую историю среднеазиатских народов с образами созданных ими художественных памятников, не нарушив при этом зрительную структуру изображения, А. Машанов обратился к помощи художника. Живущий в Казахстане живописец и график Павел Зальцман создал сюиту акварелей и рисунков, которые стали кадрами фильма и составляют приблизительно четверть его общего метража.

Акварели и рисунки Зальцмана — фантазии на темы истории Средней Азии. Это воображаемые портреты предков, это картины битв, страданий, плена, яростной борьбы и беспредельного отчаяния. Это история «вспышек в ночной степи», где «города возникали, как вызов плоской природе, и гибли в одиночку». Это воплощенная стихия той давней жизни, которая взращивала новые и новые поколения, рождала Авиценн, отчеканивалась навеки в храмах и скульптурах — великолепных созданиях творческого гения народа.

Ученик известного в 20—30-е годы ленинградского мастера П. Филонова, П. Зальцман наследовал и сохранил некоторые черты его самобытной изобразительной системы. Предельная четкость деталей (они обладают внутренней законченностью изолированного фрагмента — это весьма характерно для «аналитического метода» Филонова) соединяется в его работах с «плывущим» цветом, мягкой пеленой над всем изображением в целом, которое обладает некоторой остраненностью, символичностью образного строя. Не буду сейчас вдаваться в обсуждение качеств и особенностей филоновской традиции, скажу лишь, что в этом фильме она пришлась очень кстати. Отдельные фигуры и облики, при всей своей броской рельефности, как бы проступают сквозь дымку воспоминания, они одновременно и конкретны и обобщены, они представляют собой «настоящее в прошедшем», если пользоваться лингвистическим определением временных категорий. Наконец, рисунки и акварели Зальцмана, сочетая строгую конструктивность и мягкость тональной среды, хорошо обозримы на экране и составляют непре-

ного народа — все это не только привлекает внимание, но поневоле захватывает и в большой мере определяет общее настроение, внушаемое фильмом. Обычная нейтральность текста историко-художественных лент тут преодолена, слово-образ выступает в полноправной и родственной взаимосвязи с образом зрительным.

Поэтическая формула основной идеи фильма звучит за кадром в конце второй (и последней) его части: «Сейчас мы отвечаем за слова. На нас глядят. Любой на авансцене. Когда из нас исходят Авиценны, у Азии кружится голова. Она глядит неласково, до слез, когда мы возникаем, как прозренье,— своей судьбой, своими подозрениями мы молча отвечаем на вопрос».

Авторы фильма (сценарий и режиссура А. Машанова, оператор М. Дуганов) видят отражение судеб народов Средней Азии, сгусток их творческой воли и энергии, их представлений о прекрасном в памятниках древнего зодчества, пластики, прикладного искусства. Показывая эти памятники на экране, авторы «молча отвечают на вопрос».

Памятники и связанные с ними размышления относятся именно ко всей Средней Азии, а не только к Казахстану — съемки производились в Джамбуле и Хиве, в Мангышлаке и Туркестане.

Я неосторожно употребил слово «показывают», и это сразу приводит на память бездумную иллюстративность видовых лент. Но в фильме-поэме А. Машанова каждый кадр, так сказать, зарифмован с предыдущим и последующим, каждый воспроизведенный памятник — звено в еди-

рывный зрительный ряд с воспроизведенными в фильме памятниками архитектуры и искусства.

Впрочем, такая непрерывность и крепкая взаимосвязь прочно объединяют все разнородные жанровые элементы картины — стихи, музыку, натурные и рисованные кадры. Суть этого единства — историзм образной идеи авторов и цельность поэтики фильма.

И этого вполне достало, чтобы «природа жанра» преобразилась: не только не утратив, но основательно углубив познавательное значение, фильм обрел дыхание и силу воздействия художественной ленты.

— Но это же совсем иное, чем обычно, — другой план, другой жанр! — сердито воскликнут строгие ревнители чистоты научно-популярного кино.

Ну, что тут возразить? Разве припомнить, что не только в искусстве, но и в науке нынешнего века то и дело происходят невиданные и неслыханные раньше сращения и симбиозы. Появились же биохимия, биофизика, химическая физика и даже астроботаника. Кто же спорит с веком?!

Конечно, я не собираюсь возводить в закон скромный опыт маленького фильма и делать из него некий эталон. Просто хотелось бы пожелать, чтобы в связи с ним подумали о судьбах историко-художественной пропаганды на наших экранах. О том, как добиться, чтобы в фильмах, посвященных этой цели, жили бы полной, большой жизнью и настоящая история и высокое художество.

Г. КРЕМЛЕВ

Лента о музыкальном артистизме

Произведение это* украшено двойной эмблемой: кроме студийной марки — «Центрнаучфильм» — оно несет помету: «Совэкспортфильм показывает», что служит не только свидетельством о рождении, но и прокатным гороскопом. Лента небольшая — всего три части (около 800 метров). А для музыкального и кинематографического материала она оказалась необычайно вместительной. Его здесь невероятно много. Кажется, больше, чем позволяли бы сословно-пространственные нормативы таких разновидностей картин. Да и не так-то просто определить, к какому жанровому сословию эта картина приписана.

А все же для начала (сколь бы огорчительным это ни казалось тем, кто причастен к созданию «Молодых исполнителей», и тем, кого они заинтересовали, кому понравились) не избежать нам зазорного наименования: принадлежит это произведение к так называемым фильмам-концертам.

Чтобы сказать так о картине, к которой относишься более чем благожелательно, надо обладать изрядной долей журналистского мужества и быть готовым выслушать упреки. Ведь фильмы этого рода, можно сказать, обижены судьбой. Они не в почете у кинематографической общественности, их не балует своим вниманием взыскательная критика.

И на то, признаться, есть причины веские, исторические.

Ленты эти, вкупе с фильмами-спектаклями, получили форсированное развитие в так называемый период малокартинья. Призванные возместить резкую и ничем, по сути дела, не возмещаемую недостачу полноценных художественных фильмов, они должны были, утоляя хотя бы помалости голод зрителей, служить своеобразными «пищевыми суррогатами». При таком обидном назначении — даже обладая самыми блистательными качествами — фильмы эти не могли рассчитывать на хорошее к ним отношение.

И это несмотря на то, что для всех очевидна и неоспорима огромная полезная и крайне необходимая культурно-просветительная, популяризаторская роль, которую они при всех условиях успешно выполняли. К ним неизменно относились прохладно, хотя даже при средних исполнительских качествах участников концерта общекультурные достоинства фильма трудно было умалить ни какими-либо сценарно-постановочными просчетами, ни режиссерско-операторскими пряностями.

Были здесь скромные удачи — они случались там, где концерт не боялся выглядеть концертом и фильм не притворялся, будто он игровой. А неудачи подстерегали тех, кто пытался скрепить концертные номера не очень-то здесь нужным сквозным сюжетом. В сценариях, в дикторских мотивировках это еще выглядело вроде бы тер-

* «Молодые исполнители». Автор сценария А. Хазанов. Режиссер Е. Зорин. Оператор Э. Уэцкий. «Центрнаучфильм», 1966.

пимо и относительно гладко: драматический монолог Бориса запросто стыковался с арией Игоря, поскольку абсолютизм («Достиг я высшей власти») закономерно-де порождает свою антитезу («О, дайте, дайте мне свободу!»). Но «гладко было на бумаге» — то есть лишь в сценариях, лишь в машинописных экземплярах. Смотреть же эдакое было невмоготу, а потому и слушать стихи, арии, музыку — муторно. Из-за этого, видно, ряды фильмов-концертов приметно поредели. В том же, что иной раз все-таки попадало на экран, не чувствовалось даже простой авторской свежести.

Вот какими сложными оговорками понадобилось нам предварять разбор сравнительно небольшого фильма. А без них не поймешь, не определишь, правильно не оценишь, какие традиции здесь преодолены и какие обещающе развиты.

●

В «Молодых исполнителях» речь идет о воспитанниках Московской консерватории. Все они годами молоды, а в то же время их уже слышали в лучших концертных залах мира. Еще оставаясь в стенах своей alma mater, они превращаются в лауреатов самых прославленных, самых требовательных музыкальных смотров и конкурсов. Да, исполнителями в этом фильме выступают известные в современном музыкальном мире ученики выдающихся деятелей искусства, преподавателей московской школы — Шостаковича и Кабалевского, Хачатуряна и Хренникова, Оборина и Флиера. А если смотреть дальше, герои фильма — это ученики учеников Рахманинова, Скрябина, Танеева, которые в свою очередь тоже были воспитанниками Московской консерватории... Какая величественная и полнозвучная эстафета музыкальных поколений!

И вместе с тем показанные на экране музыканты еще не оперились. Они — для широчайшей киноаудитории — еще новички. Да и вообще-то по первому взгляду, по начальным кадрам, они — самая обычная студенческая молодежь, оживленная и говорливая в кафе, снующая по этажам, лестницам и коридорам большого, знакомого не только москвичам здания на улице Герцена, у входа в которое вас встречает бронзовый Чайковский.

Беглые, штриховые вступительные зарисовки, четкие и любопытные, вполне могли бы начать широкую и увлекательную тему своеобразного консерваторского быта — по-особому звучного и шумного, бурливого и голосистого. Но зарисовки эти словно бы только заявлены авторами и здесь же, в самом начале на полуслове, на вступительном затакте обрываются.

Захлопнулась глухая дверь класса — кончилось короткое «очерковое» вступление. Умолк житейский гомон. Куда-то за экран уплыли бытовые зарисовки. Нет внешнего мира вообще — герои остаются один на один с Музыкой — своим божеством, таким всесильным, могущественным и властным, таким требовательным, алчным и ненасытным. Экраном полностью и монопольно овладевает генеральная тема музыкального исполнительства: в классах, в разных аудиториях, в залах нам любезно и гостеприимно предлагают концертные программы, мы слушаем и смотрим солистов и симфонические коллективы.

Нет нужды особо оговаривать, убеждать и доказывать, что предложенные нам программы увлекательны, что исполнение прекрасное, что мы, слушатели-зрители, испытываем наслаждение. Достаточно назвать хотя бы несколько главных имен: Владимир Крайнев и Николай Петров, Тамара Габаришвили, Лиана Саакадзе, Олег Крыса́. И каждый из них представлен не второпях, не мимоходом, не какой-либо монтажной вырезкой из концерта, не кургузой «цитатой» — нет, каждый играет в е щ ь! У фильма прочнейшие, надежные опоры: ходовой, блистательный репертуар. Авторы фильма предъявили зрителям композиторов достаточно полномочно и убедительно. Это Паганини, Лист и Шопен. Это Скрябин, Прокофьев, Хачатурян.

Словом, не боясь обвинений в субъективизме и вкусовщине, надо признать киноконцерт интересным и по п р о г р а м м е и по составу и с п о л н и т е л е й.

Можно отметить и отдельные любопытные штришки. Скажем, такой: показанный здесь дирижер, сын Шостаковича, очень похож на отца... Можно посетовать, что в исполнении Петровым шопеновского этюда (а-молль) плохо записан звук: он какой-то деревянный, укороченный, словно бы без внутреннего резонанса, без обертонов. Можно пожалеть, что дикторский текст не блещет литературными достоинствами: местами он несколько выспренний.

На этом покончим с просчетами — их не столь уж много. И они несоизмеримы с принципиальными к и н е м а т о г р а ф и ч е с к и м и удачами. Какие же это удачи?

●

Прежде чем немой кинематограф превратился в звуковой, он на короткий срок принял было наименование «говорящий». А вот музыканты, снятые документально, музыканты, которые до сих пор охотно предоставляли свои инструменты для звукозаписи, а сами сидели тихонями, не



Кадры из фильма «Молодые исполнители»

раскрывая рта, только сейчас они становятся говорящими.

Но тут, возможно, у читателя напрашивается вопрос: а надо ли, чтоб музыкант разговаривал? Какая в том нужда? Это ведь только у деятелей эстрады и цирка есть такой цех, такой жанр: «разговорный». А вообще, мол, всякому свое. Как определял некогда нововременский фельетонист Влас Дорошевич: «Если ты дворник — мети, если дьякон — говори «паки». Однажды на вопрос словоохотливого парикмахера: «А как вас постричь?» — известный советский писатель ответил: «Молча...» Может быть, это требование следовало распространить и на музыкантов? Играй, мол, на экране и не разговаривай.

Мало того. Говоря строго формально, в и д е т ь музыканта тоже совсем не обязательно. Об этом вам скажут присяжные посетители концертов: ведь иные из них слушают исполнителя, закрыв глаза: они погрузились в стихию чистой музыки, вовсе не нуждаясь в каком-либо зримом ее дублировании. Если бы это явление превратилось в самое массовое, не возникли бы подобные фильмы о музыке. Но таких зрителей — единицы, не поддающиеся принятым для кинотеатров способам исчисления. Ведь есть вот люди, которые воспринимают принятые в современной музыке тональности как категории цветные. Скажем, фа-мажор они представляют себе ярко-желтым, ми-бемоль-минор — густо-синим, си-минор — светло-зеленым и т. д. Но строить цветные фильмы, ориентируясь на такое единичное восприятие, было бы, мягко говоря, безрассудно.

Думая о кинематографе, о миллионах его зрителей, надо пребывать в пределах макромира, отказавшись от мысли равняться на микроскопические изыски. И вот если сегодня, в век расцвета, предельного совершенствования техники звукозаписи и звуковоспроизведения, сегодня, в годы головокружения от успехов сплошной патефонизации, сегодня, с прогрессом разнообразной техники дистанционного слушания музыкантов-исполнителей, словом, если публичные концерты несмотря ни на что существуют — значит не исчезла, не ушла в прошлое, не деградировала надобность в личном, очно-слуховом общении с музыкантом-исполнителем. Значит, есть у человечества острая и неодолимая в том нужда, если по-прежнему, по старинке — столь же патриархально, сколь и матриархально, — обоеполо осаждают концертные залы и «потрясают театрами именуемые притоны ариями ромео и джульетт» (В. Маяковский).

Нет, каких бы высот совершенства ни достигала звукотехника — не перевелись и никогда, видимо, не переведутся на земле поклонники «живых» концертов с непосредственным ощущением контакта между исполнителем и слушателем. А экран — самый закадычный, самый добропорядочный друг таких концертов. Он может раствориться в этой дружбе без остатка, сведя свою задачу лишь к фиксации звучания (так бывало во многих научно-документальных фильмах). А может воистину обогатить свою подругу-музыку, углубить ее понимание.

Пытаясь перевести что-либо с музыкального языка на язык прозы иль поэзии, литература чаще всего прибегает к пейзажу как своеобразной рабочей площадке. На пейзаж вообще можно возложить что угодно. Пользуясь тем, что архитектуру называют застывшей музыкой, кинематографисты иной раз сопровождают старинные фуги, хоралы, кантаты, оратории кадрами готики — сложными каменными орнаментами, шпилями, соборами. Связь между этими параллелями действительно существует — так-то оно так, но ведь она сугубо исторична, она не прочитывается современным зрителем «напрямую» и требует для своего обнаружения, а тем более понимания высокой специальной подготовки и широты разнообразных знаний.

Всякие попытки сузить эти взаимоотношения и обнаружить их на малых срезах граничат либо с искусствоведческой вульгаризацией, либо просто с манерничаньем.

Модный художник, кокетничающий своей новизной, говорил про пейзаж, нарисованный приятельницей: «Это облако у вас кричит... А избушка... подавилась и жалобно пищит...» Как часто мы уподобляемся этому чеховскому персонажу (из рассказа «Попрыгунья»), заимствуя термины и образы у соседей и не ощущая границы, за которой это делать запрещено!

Пианист охотно «изобразит» вам, то есть сыграет, и «Раннее утро», и «Тихий вечер», и «Бурю», хотя сходство «натуры» и «изображения» будет здесь очень и очень условным. Но нельзя переходить границы этой условности, нельзя просить пианиста так: «Сыграйте, будьте любезны, березовую рощу или, может быть, утро в сосновом бору, а еще лучше — липовые посадки на правом крутом берегу»... Каким архиосторожным следует быть и при подобных смещениях к соседям! Как тщательно надо избегать всяких там «пестрых ритмов», «вальсирующих линий» и «оранжевых песен» (если, конечно, речь идет не об удачной и популярной сегодня песенной шутке)...

Можно украсить сценарий подобными словесными узорами. Но пусть вспомнит читатель,

пусть проверит себя: разве живой натурный пейзаж входит в нашу психику с готовыми красотами литературных описаний? С прочно сцепленными метафорами? В нарядной словесной оболочке? Нет, в своих первичных впечатлениях мы «натуралисты» в хорошем смысле слова. Мы смотрим на холм и воспринимаем его как холм. И ручей напоминает нам ручей, а не какую-либо прихотливо вьющуюся шелковинку или затейливую народную песенку, хотя, если поразмыслить, какое-то сходство между этими предметами и понятиями, вероятно, и обнаружится. А рощица скорее всего радует нас, выступая именно в своей прямой роли рощицы, а не в поэтическом обличье хоровода веселых подружек. Про хоровод — это мы додумываем (а скорее всего, где-нибудь вычитываем) потом, «по прошествии времен». У художника восприятие иное — разумеется, если только он не натуралист-копиист, не ползучий эмпирик. Салтыков-Щедрин издевался над такими «писателями»: «Вижу — шея, пишу: «шея»... Рядовой же зритель, оставаясь зрителем и не переквалифицируясь в писателя, по нашему глубокому убеждению, дальше таких назывных слов, дальше своих непосредственных впечатлений поначалу не идет, и в этом нет для него ничего зазорного.

Более уместной была бы начатая в фильме, но оборванная на полпути подтема. В художественной галерее Петров и Крайнев останавливаются перед картиной Фридрихсена «Девушка с волосами цвета льна». Что заставило режиссера привести сюда своих героев?

— Это по Дебюсси, — словно отвечают друзья на наш вопрос и сразу заинтриговывают зрителя.

В самом деле, это интересно: живопись и музыка будто бы замкнулись в этом примере накоротко, и возникшая поэтому вспышка должна была бы облегчить разработку основной темы. А диктор, не задерживаясь около названного примера, услужливо напоминает и о других случаях, которые помогли бы авторам «визуально», кинематографично вести беседу о незримой музыкальной трактовке живописных тем. Это «Картинки с выставки» Мусоргского, «Петрушка» Стравинского, «Остров мертвых» Рахманинова (по известному полотну Бёклина). Можно было бы добавить и иные примеры, благодарные для киноиллюстрации. Но даже и те, что названы, так и остаются лишь в названиях, не становясь видимыми. Упомянув о картинах, авторы на том и ограничиваются, обрывая начатый разговор, а мы так и не можем сказать, получилось бы что-нибудь из этой интересной затеи или не получилось.

А вот в другом месте съемочный аппарат проследил любопытный педагогический прием, записал преподавательскую опытную подсказку. На уроке профессор Зак, отрабатывая этюд, напоминает Петрову о том, как на картине Рембрандта образы словно бы возникают из мрака...

— Вот так и ты должен выпустить из этих далеких басов... а ну, возьми (Петров играет)... Нет, чтоб я не слышал источника! Вкрадчиво и зловеще... Потом — торжествующе. Праздник какого-то господства, понимаешь, какой-то власти над этим колоссальным до-минорным пространством.

Здесь словесно-картинная образность по праву покоится на музыкальной абстракции («до-минорное пространство») и в то же время обретает черты некоей предметности. А следом, на том же уроке становится осязаемо-предметной.

— Видел, — спрашивает профессор, — как хищник подкрадывается к добыче? Вот, ради бога, чтобы психология хищничества тут в полной мере присутствовала... Так. Так. Ясно? Мягкой, бархатной лапкой басы... Опять с какой-то зловещинкой и — э-э, с коготком!..

С экрана слышится яркая, образная беседа учителя и ученика. Как благоразумно, как тактично поступили авторы фильма, удержавшись от самого легкого «хода» и не рискнув «экранизировать» эту лежащую на поверхности образность. Превратись эта беседа в обезличенный дикторский текст, тщательно отредактированный, синтаксически вычищенный, грамматически отутюженный, да еще получи дословный перевод с задушевно-разговорного языка на примитивный язык зримых символов... словом, случись такое, что часто случается с иными лентами, картина эта не заслуживала бы особого внимания.

Это большая удача, что авторы не свернули на укатанные дороги, а удержались на перепутке.

●

Не надо обманываться: таких вразумительных, таких прозрачно понятных реплик, как приведены выше, здесь мало, раз-два и обчелся. Иногда речь персонажей становится сбивчивой, засоряется. Вот Петров беседует с Крайневым, который вернулся из заграничной поездки:

— А в Голландии у тебя никаких-таких знакомств интересных-то не было?

— Знакомств?..—переспрашивает Крайнев и задумывается, понимая, что речь идет не о житейских понятиях, а о встречах профессиональных, музыкальных.— Интересных? В Голландии?.. Да нет, пожалуй...— и сразу спохваты-

вается: — вот в Англии, в Лондоне, там я познакомился с Касальсом* на репетиции.

— Ой-ой-ой! — завидует собеседник.

— Это совершенно уникальный человек! Ему сколько уже, под восемьдесят?

— Очень много, очень много...

— Что-то очень много...— и захлебываясь, описывает свои впечатления:— Полтора часа безостановочно шла репетиция Хиндемита. Полтора часа! Вообще — совершенно уникальный дядька. Работает напропалую. Уже потный весь, мокрый... Работает до предела!

...Зритель понимает, что диалог этот — продукт не драматурга, а звукооператора, что текст не вызубрен исполнителем и вообще не сыгран, не поставлен, а пойман аппаратом на лету, со всякими прелестными небрежностями («уникальный дядька ...напропалую... потный весь») и отступлениями от приглаженных нормативов. И никто никого не упрекнет здесь в потакании вульгаризмам! Наоборот, люди, сведущие в литературе, напомнят о пушкинском признании: «...без грамматической ошибки я русской речи не терплю...»

С огромным удовольствием слушаешь, как Станислав Нейгауз вразумляет своего ученика, того же Крайнева, педантично разжевывая особенности вещи, над которой тот работает:

— Ты пойми, что это вальс. «Мефисто-вальс». Ясно? Основное здесь — вальс. А не что-нибудь другое. Понимаешь? Поэтому... трехдольный ритм, чтоб все время ясен: раз-два-три...

Это даже удивительно, как настойчиво объясняет преподаватель простые, казалось бы, понятия. Но вот начинается отделка:

— Не все здесь точно звучит...— указывает Нейгауз.— Напрягаешь, напрягаешь кисть. Отпусти, отпусти свободно. Совершенно!

— Ну, — защищается Крайнев, — она у меня не трясется!

— Ну, и-и-и, — проверяет профессор, — почему не трясется? Вот... Вот. Вот. Теперь не отрывай пальцы... Пальцы, пальцы плоские!.. Вот!!!

...А мы, не разбираясь в том, «отрывает» ли каким-то образом пальцы ученик или «не отрывает» и почему они стали было «плоскими», сами вроде бы тоже замечаем, что раньше звучало хуже. Вроде бы на наших глазах исправился ученик. Мы-то сразу поняли, как ему надо играть, а он, гляди-ка, не понимал! И нам, признаться, приятна эта наша сообразительность.

А спохватившись, мы вспоминаем, что самомнение наше — дутое! Всю такую «сообразительность» внушил нам экран, внушил незаметно для нас самих. Ведь Крайнев-то, «догадливее» которого мы оказались, он кто? Не просто какой-то ученик... Он лауреат многих международных конкурсов, покорявший слушателей в концертных залах Англии, Голландии, Венгрии, Португалии... Под глубоким гипнозом самостоятельного проникновения в профессиональные тайны музыкального исполнительства остаемся мы даже тогда, когда речь людей, исполняющих в процессе своей беседы фортепьянные отрывки, становится настолько бессвязной, настолько лишается какого-то вразумительного для нас содержания, что понять ее вне этих отрывков вообще невозможно.

И, пожалуй, самое главное: вы усвоили на живых, отчетливых примерах высочайшую цену такого малюсенького понятия, как... нюанс. Вы почувствовали, как это много: «ч у т ь - ч у т ь». Заметили? — едва ли не все показанные здесь профессора, преподаватели настойчиво требовали от учеников: «чуть-чуть», «чуть-чуть», «чуть-чуть»... Недаром говорят: «Искусство начинается с «чуть-чуть».

Исполнительство... Есть где-то грань, за которой оно превращается в соавторство. Бывают ведь такие самостоятельные «вариации на тему», которые подобны «двойным звездам», известным современной астрономии, и подписываются фамилиями и композитора и исполнителя. Но все же вольность здесь относительна, она до какого-то предела. Ведь как ни «истолковывай», но на долю автора всегда останется нечто основополагающее. Как там ни «трактуй», а форте не исполнишь как пианиссимо.

Но в то же время надо помнить, что в современной музыке существует один общепринятый способ нотной записи. Только один! Есть еще всякие буквенные и словесные знаки, обозначающие силу и характер звука, ритм и метрику, темп и всякие тонкости интонации, нюансировки. Это русские, итальянские, французские пометы — всякие там: «возбужденно», «с тревогой», «страстно», «неистово», «жалостливо», «насмешливо» или даже «сатанински, дьявольски»... Это еще и градации, наращивание какого-то одного из оттенков, скажем: «нежно», «нежнее», «нежнейшим образом», «в высшей степени нежно», а после в ы с ш е й степени — «е щ е н е ж н е е!!!». Допустим, всех таких регулировочных обозначений наберется три, от силы четыре сотни... Но вот мы берем какую-то одну музыкальную пьесу, записанную по общепринятой в современном музыкальном мире единообразной

* Пабло Касальс — выдающийся испанский музыкант— композитор, дирижер, педагог, виолончелист; в 1939 году поселился на юге Франции. В декабре прошлого года ему исполнилось девяносто лет.

системе и снабженную десятком помет... Сколько же было, сколько есть и сколько еще может быть артистических вариантов ее исполнения? Сто тысяч? Двести?.. Эти варианты неизмеримы ни арифметикой, ни алгеброй, ни алгоритмами!

Ведь всегда и поныне Лермонтов оставался Лермонтовым, но одновременно есть еще Лермонтов Качалова, и он отличен от остужевского Лермонтова и от всех тех, кто читал и будет читать его поэзию и прозу.

Выступая в концертах, герои фильма показаны щедро и интересно. Но кроме того, — едва ли не впервые — мы увидели их и без обязательного для солиста... фрака. И в этом качестве они тоже оказались интересными, как был нам интересен Анатоль Франс в халате.

Во всяком изобретении, говаривал сведущий в этих делах Томас А. Эдисон, только два процента вдохновения и девяносто восемь процентов... пота. Авторы фильма сфокусировали проникающую силу мудрости этого афоризма, направили ее сквозь прозрачную среду легенд о моцартианстве в мощные и таинственные глубины музыкального артистизма.

В кинотеатрах

«ИЛЛЮЗИОН», кинотеатр Госфильмофонда

Нуждается ли в пояснениях и в особых эпитетах инициатива «Иллюзиона», показавшего впервые полную ретроспективу фильмов Сергея Эйзенштейна от «Стачки» до второй серии «Ивана Грозного», включая фильмы, смонтированные за рубежом из материалов «Да здравствует Мексика!»?

Открытие ретроспективы было понастоящему празднично, торжественно. Достаточно сказать, что председательствовал старейший кинематографист Лев Кулешов, что в зале собрались почти все участники эйзенштейновских фильмов и спектаклей. Что среди выступавших были не только товарищи режиссера Г. Александров и М. Штраух, но и японский режиссер Тейноскэ Кинугаса, давний и горячий поклонник создателя «Броненосца «Потемкина».

Огромный интерес, даже у бывалых кинематографистов, вызвала демонстрация кадров Эйзенштейна в жизни, среди которых многие публиковались впервые, как, например, фрагменты из снятого в Лондоне шуточного фильма художника-режиссера Ганса Рихтера, в котором Эйзенштейн играет английского полицейского. На открытии были показаны фрагменты из фильмов о великом режиссере, в том числе фильм «Памяти Эйзенштейна», созданный П. Аташевой в 1948 году.

В «ХУДОЖЕСТВЕННОМ», на Арбатской площади

В московском кинотеатре «Художественный», откуда, начиная с «Броненосца «Потемкина», отправлялся в многолетнее плавание не один советский фильм, в последние годы утвердилась традиция отмечать юбилеи выдающихся советских картин.

На эти юбилеи приходят создатели лент, участники событий, о которых рассказывается в фильмах.

На 30-летие фильма «Испания» Эсфири Шуб кинотеатр пригласил участников интербригад. Начатый Сергеем Юткевичем рассказ о фильме перерос в широкий разговор участников первых схваток с фашистами о борьбе с современным фашизмом за свободу и справедливость и о роли кино в этой схватке.

Праздничным, веселым оказался тридцатилетний юбилей фильма «Цирк», который тоже довелось открывать Сергею Юткевичу. Постановщик «Цирка» Г. Александров вышел к микрофону со свежей газетой в руках и прочитал из нее сообщение о том, что в сражающемся Вьетнаме вчера люди пели «Песню о Родине» Дунаевского, песню из фильма «Цирк». Режиссер сказал, что это сообщение оказалось самым дорогим подарком в день тридцатилетнего юбилея их картины, потому что они мечтали создать фильм не только веселый, задорный, шутливый, но и патриотический в высоком смысле этого слова.

Создателей фильма «Цирк» приветствовали артисты цирка. Однако не слишком ли растянулось их приветствие, не превратилось ли оно в самодовлеющую демонстрацию отдельных номеров, из которых лишь один — шутливое приветствие Игоря Кио — был связан с темой вечера? Отдавая должное энтузиазму, горячности, энергии работников кинотеатра, хочется их предостеречь на будущее от излишней помпезности.

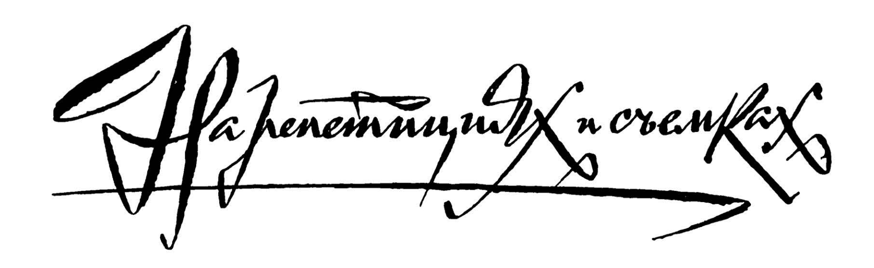
В кинотеатре «КОЛИЗЕЙ»

Кинотеатр «Колизей» и редакция газеты «Московский комсомолец» руководят молодежным киноклубом. Среди других проблем их беспокоят судьбы фильмов, незаслуженно, по их мнению, не получивших у зрителя достойного признания. Такой картиной представилась им «Звонят, откройте дверь!». Они решили проверить «заразительность» фильма. Для этой цели картину за месяц до выхода в «Колизее» с пристрастием обсудили на заседании клуба и стенограмму опубликовали в «Московском комсомольце». Был выпущен специальный плакат, оповещающий о предстоящей повторной демонстрации «Звонят, откройте дверь!». Билеты продавались за десять дней. В фойе развернули выставку, посвященную фильму. И в кинотеатр стали энергично поступать заявки. Предполагалось, судя по заявкам, что картина пройдет не менее двух недель.

Случилось непредвиденное. За три дня до второй премьеры в «Колизее» «Звонят, откройте дверь!» дали по телевидению. Несмотря на это, фильм, прошедший в течение пяти дней, «набрал» больше, чем другие премьеры, которые демонстрировались в «Колизее» до него. А когда собравшихся спрашивали: не пришел ли кто-нибудь во второй раз, то в зале поднимались руки. Во второй премьере фильма принимали участие режиссер и актеры, не раз с интересом выступавшие в «Колизее».

●

«Искусство кино» просит читателей писать нам об инициативной, изобретательной работе кинотеатров, пропагандирующих лучшие произведения киноискусства.



Лев РЫБАК

500 часов у Юлия Райзмана

Статья вторая. ОБРАЗ ФИЛЬМА

Мы вернулись на студию с «натуры», греемся в буфете чаем и беседуем о том, как возникает, из чего слагается облик фильма.

— Окончательное образное выражение,— рассказывает Юлий Яковлевич, —получает только готовый фильм. Период съемок для меня — часть общей непрерывной работы. Как и когда рождаются образы? По-разному бывает. Помните «А если это любовь?»? Помните «двор» в этом фильме? Когда, выбирая место для съемок, я попал в тот двор, мне стало ясно: ключ найден. Это была действительная удача, это был образ фильма. В найденной естественной обстановке возникала общая достоверность, все лепилось «ко двору», который давал основу, задавал тон... Есть ли ключ к нынешнему фильму? Да как вам сказать... «Ключ» — неподходящее слово. Сейчас я более всего надеюсь на два эпизода. Один уже снят, это маленькая сценка в сапожной мастерской, живая какая-то, нужная. А другой, сами видите, никак снять не можем...

ПРАВДА

Было над чем призадуматься. Не над первым примером («двор» в «А если...»)— он прост и понятен. Зато второй (сценка в сапожной мастерской) ставил меня в тупик. Интриговал и третий, но он, «сами видите», таился пока, необъективированный, в воображении режиссера, и, поскольку не был снят, осмыслению еще не поддавался.

«Двор»... Мне рассказывали товарищи, работавшие вместе с Юлием Райзманом над фильмом «А если это любовь?», как отыскал режиссер место съемок. Цель подсказывала средства; образы, уже возникшие (в сценарии двор был), нуждались, так сказать, в условиях существования. Где им жить? Райзман нашел тот двор в Чоколовке — в новом, тогда строившемся районе Киева.

Вот он — двор. Читатель видит его на первом снимке. Все там обыкновенно, без особых примет, общехарактерно. Типовые дома-новостройки окружают двор, типовые «грибки» для малышей его украшают, сушится на веревке белье. Имен-



но это и было нужно режиссеру. Здесь должны были жить его персонажи.

Посмотрите, вот они: дворовая «баба с тазом», языкастая, грубая, вздорная, пачкает грязными сплетнями и двор, и новую жизнь, и первую любовь. А там — мать юной героини, крайне возбужденная, всем своим существом вставшая — так ей кажется — на защиту дочери. Это во дворе ее так настроили, да трудно ли взвинтить измученную женщину, одержимую нерассуждающим, почти биологическим материнским чувством... И со двора стремится увести свою мать молодой герой фильма, пытается укрыть, уберечь и ее, и себя, и любовь. А любовь — сохранится ли она, первая, в своей чистоте, если суждено ей быть на виду, в пересудах, в этаком окружении? Бегут, прорываются через двор юные герои...

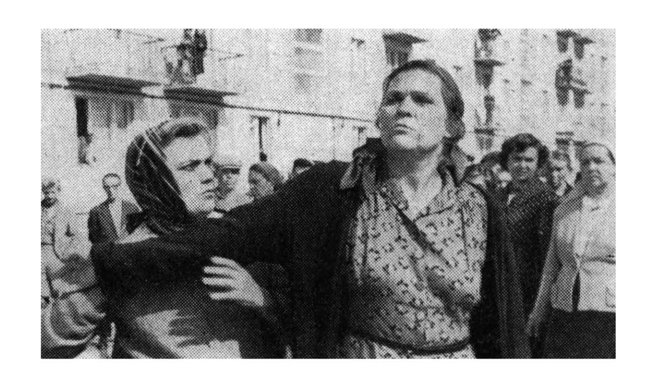
Да, двор из «А если...» создавал облик фильма и сам был атмосферой, центральным образом, сквозным. Претворенный в образ двор выражал правду всей картины. Это понятно. Но почему в один ряд с образом «двора» ставит Райзман маленький эпизод из нового фильма, по-моему, не обязательный и далекий от ведущих, главных идей, образов? Как прикажете понимать?

...Около часа идет на экране в черновом монтаже примерно треть будущего фильма. Где-то в считанные секунды между серьезными и важными сценами пролетает перед нами эпизод: молодой человек вбежал в пункт «Ремонта обуви», протянул приемщику квитанцию, обменялся с ним двумя-тремя фразами, получил пару латаных женских босоножек, умчался. Мелькнули кадры, но эпизод запомнился во всех подробностях. Скользнула камера вдоль очереди ожидающих клиентов, но я успел увидеть их скучные лица, словно узнал их: обычная и привычная картинка. Придвинулась камера к приемщику, и его я узнал по портрету: здоровенный лодырь с толстыми, татуированными по локоть руками, «нет в жизни счастья» у нахала.

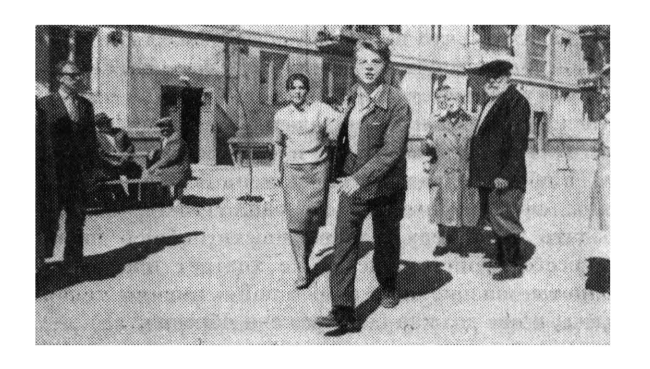
Однако, когда в просмотровом зале включили свет, я, вернувшись к только что увиденному материалу, мысленно задержался на других эпизодах, в которых возникали, обозначались проблемы времени, недаром же называется фильм «Время тревог и надежд». И пока Юлий Яковлевич договаривался с монтажером об отборе несмонтированных дублей, я размышлял, в какой мере удалось, в какой удастся автору-режиссеру выразить то, что всех нас волнует... Райзман повернулся ко мне, поинтересовался: «Ну, как?— и, не дожидаясь ответа, сказал: — Лучше всего — сапожная мастерская, верно?»

Фотоиллюстрации Б. Балдина.













Почему? Другие кадры казались мне не менее достоверными и содержали гораздо более важный идейный смысл. Неужели режиссеру так дорога частность? Крохотная бытовая правдочка рядом с большой социальной. Я — за большую. Иное дело — «двор», а здесь ведь задворки. И сам режиссер, видимо, не переоценивает этот эпизод, монтирует его как проходной, не задерживает на нем внимания зрителей. Чем же он дорожит? Спрашиваю его об этом.

— Вы, конечно, заметили,— говорит Юлий Яковлевич,—как много в нашем фильме парадных фасадов и официальных интерьеров: служебные кабинеты, вестибюль гостиницы «Украина», холл гостиницы «Москва», колонны, паркет, ковры... Поначалу, когда задумывалась картина, мне казалось, что в деловой обстановке, в галерее кабинетов, и сложится облик всего фильма. Сейчас вижу, что это не так. Кстати, и «двор» в предыдущей картине, как ни важен, а ведь не вобрал всего, что было главным в фильме и слагалось там в общий образ. И сейчас меня беспокоят границы официальных интерьеров. Что-то мешает создать атмосферу естественности, общей правды всего происходящего. Не хватает простоты, полноты жизни, а передо мной— именно такая задача, и она должна быть решена образно...

Спорное на первый взгляд положение. Фильм может показать правду жизни разными средствами, на различном материале. Есть правда в многослойной эпопее, где совмещены, взаимосвязаны воедино самые разнообразные явления сторон жизни, но ту же правду можно обнаружить и в капле росы. Однако не будем спорить: задачу ставит создатель фильма, это его право, и нужно постараться прежде всего понять художника. Райзман не цепляется за частный факт. Но для него (это известно по прежним его работам) нет правды больших проблем, рассматриваемых в отрыве от тех — разнородных — частностей, с которыми сталкивается в жизни человек. Частности не должны заслонить главного? Верно. Но и это входит в задачу художника. Он хочет без потерь донести до зрителя правду жизни во всей ее полноте, и поэтому так важна ему истинность каждого, в том числе крохотного проходного эпизода.

Есть, возможно, и другая причина беспокойства Райзмана. Зритель многолик. Не каждый может ощутить волнующую правду жизни, если она замкнута в стенах «официальных интерьеров». И если зритель почувствует, что ему не достает простоты повседневности (а эта простота тоже входит в задачу), он останется холоден, фильм покажется ему чужим. Даже неправдивым.

Возвращаясь к материалу, который посмотрел, я ловлю себя вот на чем: я принял как естественное и обычное «парадные фасады и кабинеты» именно потому, что по воле режиссера заскочил в сапожную мастерскую, глянул в тупую морду приемщика, которому наплевать на любые проблемы. Я получил важное образное подкрепление. И разрядку, и призыв к обостренному вниманию, и доверие к правде, которую разом охватить нелегко, — многое получил... Кто-то из древних сказал о прочитанном мудром манускрипте: «То, что я понял, прекрасно. Очевидно, и то, чего я не понял, тоже прекрасно». Мои ощущения полнее: то, что мне хорошо известно, показано верно, и, очевидно, то, над чем я должен думать и думать, тоже показано верно. И в едином образе фильма сливаются для меня разнородные, но проясняющие друг друга факты бытия — прекрасно!

Есть еще один предмет для беспокойства. Образ-опора, в которой нуждается сам режиссер. Таков был «двор» в «А если...» — фундамент, который позволил выстроить фильм. Здесь, конечно, иное: фундаментального значения «мастерская» не имеет. Но в процессе творчества такой образ необходим: он помогает самому режиссеру ощутить правду, передать правду других образов.

Однажды в подобной ситуации Райзман сказал: «Такой эпизод — камертон, его верное звучание позволяет точно настроиться».

Так что не все тут для зрителя, кое-что «для себя». И очень может быть, что, монтируя фильм, Райзман уберет какую-то из подобных опор, как освобождаются строители от ставших ненужными подпорок. А правда останется, ей служит Райзман. И останется ощущение целостности, этого и добивается режиссер, работая над образом фильма.

Есть четвертое, пятое, десятое... Образ живет, если нужен в сюжетных шагах и связках, в обрисовке характеров, в конкретизации идейного замысла, в общем изобразительном ряду. Нельзя исчерпать образ рассказами о нем: вся глубина его обнаружится только в готовом фильме. Зритель увидит.

РОЖДЕНИЕ

Вот еще частный случай — тот пример, который Райзман на одном из этапов работы считал очень важным для себя и о котором говорил досадливо: «никак не можем снять».

Случай, характерный для Райзмана, и прослеживался он легко — все происходило на глазах.

Образ существовал уже в сценарии. Вот он: взволнованная героиня, «торопясь, говорила, стоя в коридоре своей коммунальной квартиры у телефона». Говорила о беде, внезапно обрушившейся на нее, о горе матери, которую покидает взрослый сын. Говорила нервно, быстро. И обращалась к тому, перед кем вовсе не хотела бы предстать в этом своем состоянии, оттого терялась и еще больше нервничала. Беспомощная в эту минуту, но как всегда эгоистичная, вызывающая сочувствие, но не симпатию,— такой изображена она в сценарии, такой будет и на экране.

Все готово, можно снимать. И снимать просто и прямо, как это свойственно Райзману. Но для Райзмана образ фильма не эквивалентен образу сценария. На съемках образ героини теснее связывается с обстоятельствами, с действием. И уже сами обстоятельства рассматриваются как задача, требующая конкретного образного решения, которого нет в сценарии.

Итак, что при этом происходит.

Из дневниковых записей

15 сентября

Закончились съемки на Красной площади. Уже собирались уезжать, когда Райзман сказал оператору:

— Нужно выбрать будку с телефоном-автоматом, откуда она будет разговаривать.





Будку? Начинается история. По сценарию героиня должна говорить из своей квартиры, «торопясь» и т. д. Надо ли сейчас еще что-то выдумывать, усложнять свою работу? Замечаю, что оператор не удивился предложению Юлия Яковлевича: то ли привык к его манере, то ли условились заранее. Выясняется, что хлопот с этой будкой немало и вообще одной какой-то будочкой они не ограничатся, нет.

— Нужно такое место, где рядом стоят три-четыре автомата, чтобы было движение, чтобы за стеклом по соседству кто-то маячил. Понадобятся два-три человека из «массовки»,— это Райзман обращается ко второму режиссеру.

Та согласна и тоже не удивлена, но при этом замечает:

— Сегодня ничего не успеем, пора на студию смотреть материал...

Уехали. Спросить я ни о чем не успел. Вспомнился мне не столь уж давний фильм, в котором некоего влюбленного студента, тревожно сжавшего двухкопеечную монетку в стальном кулаке, закружила — завертела вихревая бесовская свистопляска телефонов-автоматов — там этих будок было, как говорится, навалом. Здесь обойдутся двумя-тремя.

Однако, пораздумав, понял: перемена обстоятельств (из квартиры — на улицу) — не пустая

блажь. Героиня получает внезапное известие, когда находится в институте, где учился сын, и она немедленно, не возвращаясь домой, не раздумывая, бросается к телефону. А далее — смотри сценарий. Смысл эпизода не изменен, но уточнен. В сценарии верно определена суть, но только на съемке приходит непосредственное ощущение конкретных обстоятельств, которое воссоздается в мизансцене, во втором плане. Вот так и рождается образ фильма — посмотрим!

16 сентября

Не скоро посмотрим...

Ну и денек! Сначала бобслей: в автобусах, ведомые мотоциклистом-орудовцем, мы носились по Садовому кольцу, по Ленинскому и Кутузовскому проспектам. После обеда снимали на территории Кремля проход героев на совещание в Совете Министров. Когда закончили, Райзман вернулся ко вчерашней теме:

— Где будем снимать телефон-автомат?

Он без энтузиазма выслушал несколько предложений. Я тоже сунулся, почему-то назвал издавна памятный мне перекресток. Впрочем, знаю, почему назвал: образ часто возникает непроизвольно — на перекрестках личного опыта, на запутанных улочках подсознательных ассоциаций. Но оператор разумно отнесся к моей ассоциации, он махнул рукой:

— Представляете, какая толпа там соберется? Снимать не дадут.

А Юлий Яковлевич сказал задумчиво:

— Нам помешают — полбеды, ей будут мешать...

— Ей? — и оператор назвал имя актрисы.

— Нет, «ей»,— и режиссер назвал имя героини.

Новая забота, значит. Райзман смотрел через площадь на улицу, чудом сохранившуюся от чечулинского вторжения в Зарядье. Потом, ничего не объясняя, позвал:

— Пойдемте туда, посмотрим.

Мы стали заходить — подряд — в подъезды, завидев синенькую табличку «Телефон-автомат». В один, в другой — не то, не годится; кажется, придется вернуться. В каком-то из подъездов остановились... Просторно, темновато. Стекла входной двери, залепленной множеством вывесок, едва пропускают свет. Пологая лестница бесконечным маршем уходит во тьму местных учреждений. Длинный сводчатый проход ведет в огромный внутренний двор с галереей. И там вывески, вывески: «Юридическая консультация», «Хоровое общество Московской области», «Снабсбыт». Прошли, вернулись, потоптались в мрачном подъезде. Райзман осмотрелся: грязно, неприютно, просиял и сказал с восхищением:

— Красота! Ах, какая красота!.. Будем снимать!

— Сейчас? Здесь?

— Да, да! Пока готовимся — привезут героиню. Снимаем!

На стене, испещренной детскими рисунками и надписями, висели два телефона-автомата. На старых плитах твердо, как постаменты, стояли серые рулоны газетной бумаги, заброшенные, тоскливые. А Райзману все нравилось:

— Это то самое место. Поглядите: все здесь случайно, безрадостно. Не хочется здесь задерживаться? Правильно. Сюда забегают позвонить. И она забежит случайно.

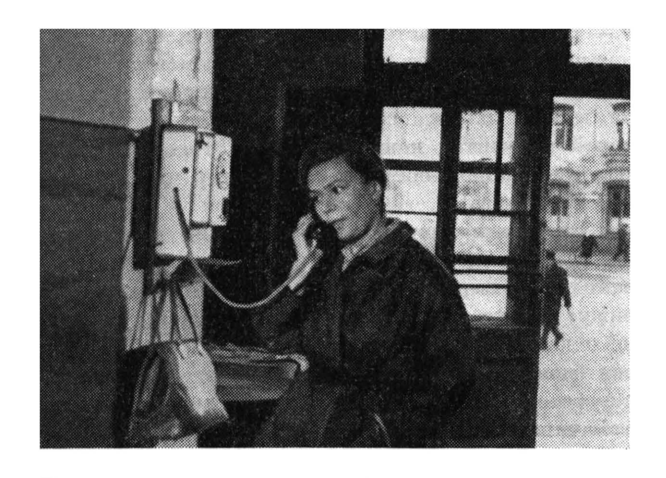
Мы вежливо слушали, но воодушевления не разделяли. Увлекся человек, бывает. И что ни говорите, образное мышление. Можно, разумеется, и здесь снимать, только хлопотно это... А Юлий Яковлевич с оператором уже выбирали точки: камера должна стоять здесь так, она у этого телефона — нет, общо получится, а если она подойдет к тому (встаньте там кто-нибудь, спасибо) — нет, улица видна таким маленьким кусочком, что будет непонятно, где она, героиня, находится... Как же снимать? Юлий Яковлевич заметно остывает. А когда возвращается администратор группы, уходивший ненадолго к здешнему начальству договориться и убрать вывески, которые застят свет, Райзман дает отбой: «Уходим».

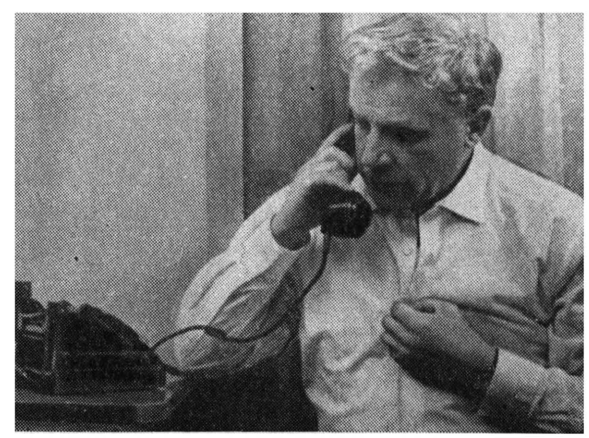
Без сожалений затворяем за собой тяжелую дверь. Уходим, не оглядываемся. Кто-то говорит: «Так не бывает, чтобы прийти и, раз-два, снять эпизод». Правильно, и вряд ли мы сюда вернемся. В Москве таких подъездов предостаточно, нетрудно выбрать ближе к студии и удобнее для съемки. Так оно и будет. А вот то, что Райзман остановился на подъезде и отказался от уличной телефонной будки, мне начинает нравиться. В самом деле, в подъезде и укромнее для такого разговора и как-то тревожнее, что ли, словом, точнее по обстановке, по обстоятельствам.

23 сентября

В нашем городе дождь, на натуру не выезжали, всю неделю шли съемки в павильоне. Я уж позабыл об эпизоде с телефоном, как вдруг вчера вечером директор картины сказал, что прогноз обещает небольшую облачность без осадков. Надо ехать. Куда? Юлий Яковлевич говорит: в тот самый подъезд.

Выехали утром. Со стороны выглядим весьма внушительно: грузовик, уставленный громоздкой осветительной аппаратурой, маленький автобус с хозяйством оператора, тонваген со звукооператорами, большой автобус с членами группы и с





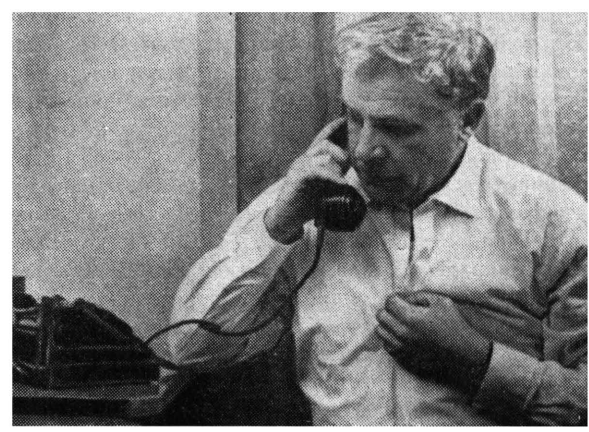
«массовкой». Героиню везут на «Волге». Оператор в низко надвинутом берете припал к рулю бедового, облупленного «москвича». Солнце светит всю дорогу.

Подъезд нас ждет. Он все такой, каким мы его оставили: те же телефоны, те же рулоны бумаги... Нет, не такой. Мы привезли с собой реквизит — доску со своим телефоном-автоматом, теперь их стало три. Наш приколочен так, чтобы удобно было снимать. Впрочем, изменившееся ощущение мы привезли вместе со своим телефоном: мы ехали в «свой» подъезд. Место облюбовано режиссером, известно группе и теперь уже легко осваивается. Оглядываясь вокруг, я думаю, что случайность его вида теперь полностью согласуется с воплощаемым образом, входит в образ.

И когда Юлий Яковлевич спрашивает: «Выразительный подъезд, правда?» — я не кривя душой соглашаюсь с этим. Привычность к объекту много значит, и в «случайное» надо не случайно войти. Понимаю, как это важно для Райзмана, для формирующегося образа. Однако по-прежнему считаю, что никакой беды не будет, если по какой-либо причине придется уйти в другой подъезд. Освоиться можно и в другом месте.

А режиссер и оператор уверенно, по кадру определяют точку для съемки. Неожиданно, когда все уже готово, Юлий Яковлевич заявляет, что с выбранной точки снимать нельзя. Почему? Не смонтируется разговор. Да почему же? Юлий Яковлевич показывает: по крупности и по композиции. На экране телефонный разговор должен соединить героев. И (обычное явление в кинематографе) хотя героиня еще не произнесла свои реплики, герой уже снят и на эти реплики отвечает. Он снят крупнее, чем хотели было снять героиню, и так же, как здесь, телефон справа от него. Не понимаете? При монтаже в стыковке кадров они не встретятся, разойдутся и, снятые в одинаковом повороте, будут смотреть в одну и ту же сторону — то есть зрительно не станут собеседниками.







Особого значения это вроде бы не имеет. И многие режиссеры не обратили бы на это внимания, и зритель тоже не заметит. Но Райзман замечает— значит так не оставит, ни за что не оставит. И то, что как будто не имеет особенного значения, в творчестве Райзмана значимо и определяет многие особенности его образов: вот из таких незаметных поворотов зачастую слагается не поддающаяся элементарному анализу убедительность образов... Райзман быстро перекраивает мизансцену.

Можно снимать, пригласите сюда героиню (наша актриса, не потревоженная пока, дожидается в «официальном интерьере» — в комнате местного учреждения). Однако героиню так и не позвали к телефону: нельзя снимать — нет солнца. Сплошная облачность заволокла небо. Ждали, ждали — и поехали на студию. «Волга», «москвич», маленький автобус, тонваген, большой автобус...

29 сентября

Та же история: все подготовлено, а снимать невозможно. Приставленный следить за солнцем администратор группы понапрасну ловит взглядом редкие и узкие голубые просветы. Мы мерзнем в мрачном нашем подъезде. Мимо нас деловито шагают здешние служащие, посмеиваются на ходу: «Вы тут «Войну и мир» снимать настроились?» Забегают к нам и с улицы и, обманутые реквизитом, пытаются позвонить по нашему телефону: «Отчего же нельзя? Вы ведь сейчас не разговариваете?» Из группы только неунывающий оператор находит в себе силы шутить:

— Юлий Яковлевич, добавьте ей одну-единственную реплику: «Как у тебя погода? Солнечно? А у меня пасмурно»,—и нормально снимем, все смонтируется...

Я не выдерживаю и подхожу к Райзману:

— Может, сделаете, как было задумано в сценарии? Без хлопот, без потери времени.

— Что вы! Без подъезда, без солнечной улицы на втором плане все пропадет. Представляете, какой получится контраст? Нет, только здесь! В этой нервной обстановке, где все чужое, минутное. Здесь!

Да, это уже сложившийся образ, от его власти не отделаться. Райзман зовет актрису, репетирует с ней, ставит интонацию. Слушаю, смотрю— вижу: только здесь. Но, увы, не сегодня: солнце не показывается. Возвращаемся на студию. Перед тем как идти в павильон, недолго отдыхаем в буфете, и Юлий Яковлевич рассказывает (с этого я начинал статью) о том, как рождается образ фильма. Вижу, вижу, как рождается,—в муках.

30 сентября

Едва не опоздал: явился утром на студию — группа уже укатила. В подъезд, конечно. Повезло, что автобус с «массовкой» немного задержался. Пока ехали — волновался: вдруг там что-нибудь изменилось. Ну, допустим, уволокли хозяева-снабженцы свои рулоны бумаги — ведь все разрушится. Райзман снимать не будет, начнутся снова поиски. Забавно, что и мне, стороннему наблюдателю, нужен теперь этот подъезд со всеми его потрохами, нужен так, будто я его нашел, нет — создал. Удивительно, как покоряет нас верный образ, как становится необходимым, как легко мы присваиваем его. Представляю себе отношение Райзмана: для него это сейчас необыкновенный, единственный в мире подъезд, но снимать он его будет как нечто заурядное, случайно попавшееся на пути героине.

Приехали — все уже подготовлено, солнце сияет, героиня, как это ей и положено, нервничает у телефона. Победно озирая небеса, возглашает администратор: «Даю солнце на два дубля!» Райзман негромко командует: «Мотор!» — «Есть!» – «Камера!» Дубль, второй — и все. Все! Даже жалко.

Грузили оборудование, рассаживались по машинам, спешили: на вторую половину дня назначена павильонная съемка. Я стоял в пустеющем подъезде. Снова стало темновато: вывески вернулись на свои места. Все!

Переругиваясь натужными голосами, снабженцы вкатили еще один газетный рулон, с точки зрения искусства третий — лишний. Простучали звонкими каблучками девушки, торопились на спевку хора Московской области. А к телефону-автомату подошла женщина и, оглядываясь, не слышат ли ее, заговорила полушепотом, тревожно, быстро. Как в кино! Наш образ жил повседневной жизнью.

Когда фильм будет закончен и выйдет на экран, этот эпизод будет восприниматься в его естественной простоте, в причинной обусловленности, в связях с другими элементами картины. Он вольется в общий облик фильма и вряд ли задержится в сознании зрителей. Никто, обсуждая новый фильм, не скажет: «Удачен эпизод, мастерски снятый в каком-то подъезде, выразительным получился образ!» Не скажут помимо всего прочего потому, что очень уж все будет выглядеть обыкновенным. Но к этому и стремился режиссер, такова его позиция, и ниже я расскажу об этом подробнее.

А историю появления на свет маленького эпизода я описал еще, чтобы пояснить строй образного мышления кинорежиссера Райзмана и метод его работы. Кажется: взялся бы в ту пору, когда писали сценарий, посидел, подумал — и укрыл бы героиню в подъезде, который легче отыскать в подготовительном периоде... Нет, так не получается!

НЕГАТИВ

Несколько раз приходил на площадку опытный фоторепортер. Он прочитал в журнале сценарий, заинтересовался и порешил сделать фотоочерк о новом фильме. Был он мастером своего дела: в поисках интересной точки ловко взбирался на леса к осветителям, умело подстерегал репетировавших актеров, вплотную подкрадывался к режиссеру. И все щелкал и щелкал затвором своего великолепного «Никона-Ф». Потом исчезал на два-три дня: проявлял негативы, печатал позитивы. Но однажды, обескураженный, пожаловался: «Ничего путного не выйдет, нет ни одного выразительного кадра», — и перестал ходить.

Репортер был по-своему прав. В новом фильме Райзмана мало, очень мало кадров, отличающихся подчеркнутой внешней выразительностью, острых по композиции. Нет кадров-кульминаций, нет кадров завершающих и обобщающих. Правда, полной картины еще нет, но уже сейчас видно, что никакой фотоочерк не может дать даже поверхностного представления об идеях и образах этого фильма.

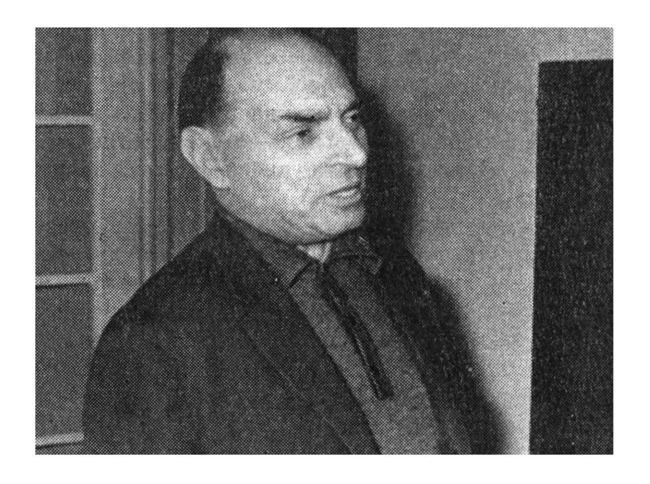
Как известно, Райзман никогда не гнался за необычными ракурсами, за символикой, за многозначительностью. И в предыдущей статье я писал о ведущем принципе его режиссуры — о естественности. Это, разумеется, имеет прямое отношение к создаваемым образам. Но сейчас я говорю о другом. Юлий Райзман умеет, соблюдая меру естественности, добиваться впечатляющей изобразительности. Однако в новой своей работе он с мастерством, необходимым для создания таких кадров, отказывается от их создания. Отказывается категорически. И в ходе съемок мне всегда особенно интересны моменты, когда Райзман говорит «нет». В негативе позиция наиболее очевидна, отличается определенностью, столь характерной для Райзмана.

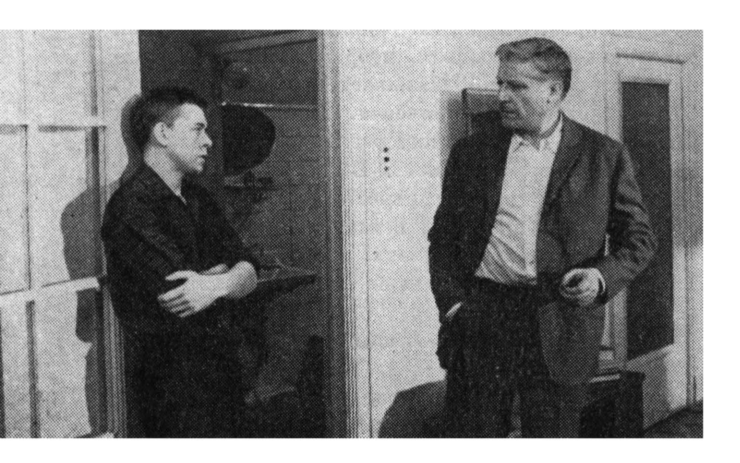
— ...Посмотрите отсюда, Юлий Яковлевич. Так еще никто и никогда не снимал. Какая интересная точка, блеск!

— Нет,— говорит Райзман.— Мы снимаем не точки, а действие.

Снимается большой эпизод — серьезный и важный разговор «отца» с «сыном». Разговор о судьбе поколений, «о самом главном в жизни — об ответственности» (цитирую одну из реплик). Райзман уже выверил с актерами интонацию, но во время репетиции, стоя у камеры, вслушивается с любопытством, будто слышит впервые, и удовлетворенно замечает: «Интересный разговор». И он отказывается снимать эту сцену с той кинематографической выразительностью, которая значит больше, чем слова героев, или добавляет нечто существенное к словам и «смотрится», даже если отрезать звуковую дорожку. Не это нужно. Он говорит: «Здесь моя задача состоит в том, чтобы заставить зрителя слушать».

Во время съемки очередного дубля я захожу за перегородку, чтобы только слышать. И убеждаюсь: Юлий Яковлевич прав, эту сцену немыслимо снимать с «интересной точки». А я, признаться, вовсе не противник изобразительного, яркого кинематографа и, как мне нескромно кажется, воображения не лишен, но решение, избранное режиссером, представляется мне точным, иное невозможно. Единственное, чего мне





не хватает за перегородкой, единственное, чего хочется,— присутствовать при диалоге героев. Такую возможность, понятно, режиссер предоставляет: он вовсе не стремится к тому, чтобы превратить зрителя в слушателя.

Слова Райзмана «заставить зрителя слушать» означают, что изобразительное решение должно быть подчинено идее, смыслу, а идея заключена в диалоге. И для того чтобы заставить слушать, режиссер по-своему использует изобразительные приемы — по-своему заботится о внешней выразительности. Как это делается? Об этом уже говорилось в первом очерке: разработкой мизансцены, движениями камеры Райзман добивается, чтобы ничто в диалоге не пропало для зрителя. И находит нужную меру условности: он снимает по преимуществу средним планом, так как считает его наиболее естественным для подобных сцен, запечатленных на широком экране. На расстоянии среднего плана Райзман легко удерживает зрителя: это тактичное расстояние, герои не навязываются в собеседники, а зритель не чувствует себя соглядатаем. Средний план райзмановского широкого экрана — это расстояние размышлений. Субъективное ощущение? Не знаю, не претендую на открытие объективной научной истины, пишу о своих наблюдениях, а восприятие искусства — субъективное ощущение (это уже научный факт).

В просмотровом зале Райзман часто просит выключить звук: он сосредоточенно проверяет качество изображения. Когда в материале шел «семейный диалог», Юлий Яковлевич попросил дать звук: изображение проверялось в соответствии с речью. После просмотра он сказал: «Это самый важный эпизод, здесь полностью охарактеризован герой». Но ни один кадр из этого эпизода не содержит никаких внешних указаний на значительность — в фотоочерк не годится! Самостоятельного, изобразительно яркого облика (кадр-идея) эпизод не получил. Почему?

Да потому, что при всей своей значительности один эпизод не решает судьбу героя, обобщающего значения не имеет, и с этой стороны равно важны все события, участником которых является герой фильма. И потому еще, что конкретная ситуация эпизода (разговор в номере гостиницы) противостоит значительности смысла, и изобразительные заострения выглядели бы неестественно.

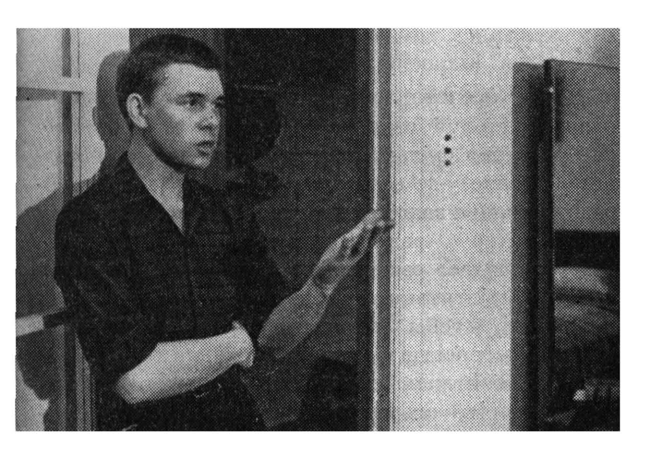
За режиссерским «нет», сказанным по поводу «интересной точки», стоит целостный, хоть и не прорисованный еще в деталях образ фильма, и эпизод должен влиться в него, не вылезая из общего ряда, а сливаясь с другими эпизодами воедино, в общем образе,— так снимает Райзман.

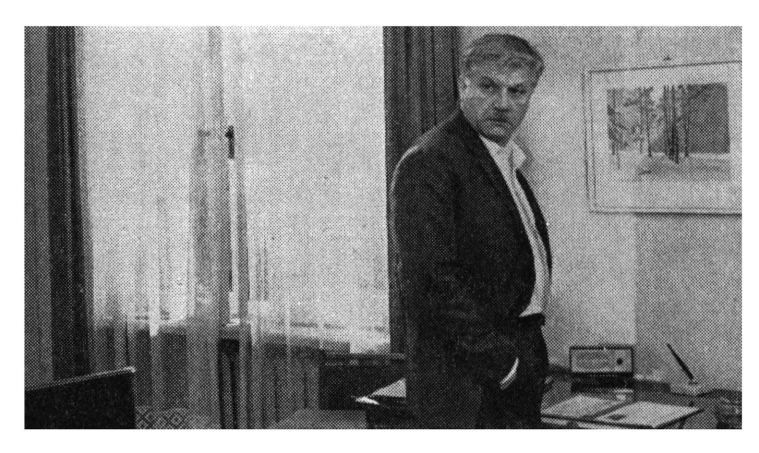
— ...Можно, я сделаю вот такую штуку?— просит актер перед репетицией и объясняет на словах, что он придумал.

Юлий Яковлевич сомневается, не советует, но уступает заверениям, что придуманный жест органично войдет в эпизод. Актер демонстрирует свою придумку: «штука» оказалась пресмешной и выполнена блистательно — вся группа валится со смеху. Одобрительно смеется Райзман и произносит свое очередное «нет». Вежливо так говорит: «Пожалуйста, не нужно, прошу вас».— «Да отчего же? Ведь смешно...» — «Вот именно, смешно. Лишняя краска».— «Ну, если лишняя...» — соглашается актер.

Ошибиться было очень легко: привлекателен был юмористический штрих, предложенный актером, а Райзман любит и ценит юмор, и в серьезной картине, которую он ставит, юмор уместен, нужен. Но не ради того, чтобы смешить зрителя, сдобрить, украсить фильм, разбавить его серьезность. Режиссеру дороги в юморе краски жизни, но лишний мазок самоцельной шутки он убирает решительно, неуступчиво.

Актер хоть согласился, но обиделся было: «Не даете разыграться, Юлий Яковлевич!» «Не даю»,— прямо ответил Райзман и объяснил — почему. Он сдерживает не актера, он держит в узде себя, он ставит фильм сдержанный и строгий по рисунку. Такой должна быть и степень выразительности: не праздник искусства, а будни жизни. Это не значит «будничный фильм», это значит — естественно окрашенный, в простоте и сложности жизненной правды, без «штук». И позднее актер говорил мне: «Я ему полностью доверяю. В каждой детали, в каждом жесте Райзман видит целое. Всегда видит — удивительное качество!»





— ...Так получается очень уж однотонно,— это актриса возражает на репетиции.— Я считаю, что моя героиня человечней, глубже.

— Нет, — говорит Райзман.— Вы хотите сыграть разом все. Это не нужно. У вас была сцена, где вы — «мать», была сцена, где вы — «трибун». Сейчас вы — «растерявшаяся женщина», и только. В этом суть эпизода.

Интересное замечание. Райзман и тут знает, чего хочет, и добивается, чтобы сценическое воплощение соответствовало замыслу. Он раскадровывает образ, распределяет его во времени, в эпизодах. Отказывается от многогранности, если и она оборачивается чрезмерностью, глубиной, не отвечающей идее. Образ героини не понесет потерь: он сложится во всей глубине из кадров кинокартины. А образ фильма обретет нужную степень выразительности с размещением акцентов, создающих крепкий общий рисунок.

— ...Юлий Яковлевич, может, сделаете так, чтобы «сын мой» не выходил из комнаты? А то мне как-то нечего делать в эту минуту...

Работается мизансцена, тот самый эпизод — диалог «отца» с «сыном», о котором я поминал уже. После первых острых реплик «сын» ненадолго выходит в ванную, чтобы напиться. На мгновение прерывается разговор, а «отец» явно чувствует потребность в общении в этот момент. Может, не стоит удалять из комнаты молодого героя?

— Нет,— говорит Райзман.—Это необходимо. Он только что вбежал сюда, запыхавшийся, разгоряченный, начало разговора еще более «подогревает», и это действие полностью оправдано. Кроме того, надо помножить высокие слова, которые звучат здесь, на реальные бытовые подробности, умерить пафос, придав тем самым убедительность диалогу. Вам «как-то нечего делать в эту минуту»? Но таким и должно быть ваше состояние. Давайте поищем для него опору в действии...

Высокая точность воплощаемого образа не нуждается в пояснениях: Райзман сам все сказал. Кстати, этот пример по некоторым признакам — противоположность предыдущему: там убирались штрихи, здесь накладываются, там режиссер старался рассредоточить слагаемые образа, здесь насыщает, углубляет образ. Однако противоречия нет: режиссерские задачи конкретны и уже поэтому различны. Но в главном работа над обликом фильма характеризуется единством подхода: как бы ни разнились эпизоды фильма и режиссерские задачи, и те и другие раскрывают суть событий при помощи таких средств, которые самой сутью убедительно и жизненно оправданы.

—...Неплохо поработали,— скромничает оператор, глядя на экран просмотрового зала.

На экране — план ночной сцены: герой фильма стоит, задумчивый, перед дверью у выхода из гостиницы. Идет дождь, стекают струйки по дверным стеклам, капли барабанят по крышам автомобилей, по луже, освещенной уличным фонарем.

Все это сделано, все это труд. Работала дождевальная установка. И пятна света на мокрой улице, блики на стеклах тоже сделаны— созданы хлопотами оператора. Все достоверно — неплохо.

— Нет, — говорит Райзман,— не получилось. Ему не нравятся блики — отражения на зеркальных стеклах парадной гостиничной двери. Красиво? Ненужная, кинематографическая красота. Не мешает? Да как же «не мешает»: кадр должен быть печальным, а избыточность света не создает такого настроения. Кроме того, световые отражения из вестибюля отбрасывают нас назад, в нарядный интерьер, а нам бы надо смотреть вперед, на улицу. Наконец, яркие пятна в кадре



мешают сосредоточить внимание на герое — это, знаете ли, тоже имеет значение. Как надо сделать? Убрать блики, затемнить первый план и осветить только вон ту лужу на тротуаре. Представляете? Мы потянемся туда — в дождь, в грусть. Изобразительное решение было бы изящным и верным. Вас этому не учили, дорогой товарищ оператор?..

Райзман «выдает» оператору, а я слушаю и получаю от его замечаний истинное наслаждение, учусь видеть. Это школа! Оставшись наедине с оператором, опытным, талантливым человеком, говорю ему сочувственно: «Представляю, как нелегко работать с требовательным Райзманом».

— Да?— изумляется оператор. — Значит, вы не представляете, как интересно с ним работать. Это школа! Много замечаний? Зато каких! Я счастливый человек...

Не хочется комментировать режиссерские замечания: они искусство, прозрачное и подлинное. Должен сознаться: то, что я привожу здесь,— всего лишь малая толика, многое невозможно передать словами. Надо бы прийти с камерой в просмотровый зал, на площадку и крутить фильм об образном мышлении кинорежиссера...

Оставим, однако, излияния и восторги: этот жанр лишен информационной ценности. А чтобы читатель ничего не потерял от моего боязливого нежелания комментировать, я прошу соотнести последний пример с любым из предшествовавших. Вторгаясь в область операторских задач, Райзман все тот же: та же забота о смысловой выразительности, тот же образ в основе — строгий и сдержанный рисунок, согласующийся с общим обликом фильма и вне его не имеющий самостоятельного существования. Но на какой же основе вырастает проявляющийся в конкретных решениях образ будущего фильма?

ОСНОВА

Живет представление, что съемочный период в значительной степени — это процесс технологии создания фильма. Общее и конкретное образное решение уже есть, должно быть. Идейно-образная основа заложена в литературном сценарии. И режиссер разрабатывает, прорисовывает основу: создает режиссерский сценарий, проводит пробы в подготовительном периоде. Он идет на площадку, чтобы построить картину, зафиксировать, перенести на экран сложившиеся образы. А затем монтажно-тонировочный период, радости премьеры, огорчения проката... Живет, живет такое представление. Разве что с поправками на монтаж: это, мол, тоже творчество.

Муки съемок, особенно если они удлиняют сроки и нарушают планы, к законным творческим мукам не приравниваются и часто объявляются результатом недостаточной подготовленности режиссера: рановато вышел на площадку...

Райзман приходит на площадку, чтобы творить. В сроки, правда, укладывается, но нелегким трудом, нелегким. Благие товарищеские советы: больше времени уделять подготовке — ничего ему не дадут. Ничем не помогут и ссылки на классические примеры огромной и кропотливой работы над созданием режиссерского сценария.

— У меня нет режиссерского сценария,— говорит Юлий Яковлевич.

И добротным, добросовестным опытом своим рушит предвзятые мнения, игнорирующие своеобразие режиссуры, индивидуальность манеры. Я должен остановиться на этом. Прежде всего потому, что, говоря словами героя нового райзмановского фильма, «человек интересен тем, чем он отличается от других». И потому, что здесь кроется ответ на вопросы, как, когда и на какой основе создается образ фильма — не вообще, а у Райзмана.

Сначала одно уточнение: в группе Райзмана режиссерский сценарий есть. Он утвержден руководством творческого объединения к запуску в производство. В нем определены общие исходные данные: роли, эпизоды, объекты. С относительной точностью подсчитан метраж. Условно, приблизительно указаны кадры и планы. В графе «Содержание» прямолинейно раскадрован — переписан без изменений — литературный сценарий. Короче говоря, режиссерский сценарий существует на правах обязательного (формально и по существу) организационно-технического, «штабного» документа. И является делом рук «начальника штаба» — второго режиссера. А слова Райзмана следует

понимать так: хотя в историю создания фильма разработка режиссерского сценария входит, этот документ к этапам творчества не относится, в нем не решаются и даже не ставятся какие-либо творческие задачи. Эти задачи решены или поставлены ранее — в литературном сценарии.

В работе над литературным сценарием и складывался во многом уже определенный, во многом еще неясный образ фильма. Здесь начиналась и деятельность режиссера-постановщика: Юлий Райзман — соавтор литературного сценария, и соавтор необычный.

Авторское участие режиссера в работе над литературным сценарием значит, конечно, много. Особенно если иметь в виду, что авторство Райзмана вызвано не его притязаниями, а природой, строем его образного мышления. О характере этой работы Юлий Яковлевич рассказывает:

— Мне очень важно проиграть все. Это и было главным для меня в нашем сотрудничестве: я внутренне сыграл, проговорил каждую роль. Искал внутреннюю опору, проверял ее в словах. В этой игре я шел от идеи, от характера героя— от всего, что было найдено в соавторстве. Бывало, я играл какой-то эпизод перед Габриловичем. Случалось, мы вместе сочиняли — играли— так создавался диалог. Но при этом Габрилович — отличный литератор, я же совсем не литератор...

Значит, уже в ту пору режиссер стремился сценически воплотить—выверить — складывающийся замысел. Стремился естественно: идея поселяется в его воображении не абстрактной формулой, а в конкретном образе. И значит, уже тогда начиналась режиссура, а то, что происходит на съемках,— прямое продолжение режиссерского творчества, содержание которого, как и направление, обусловлено работой (характером работы) над литературным сценарием.

Вернемся к ходячим представлениям, верным, как и упомянутые, но только в конкретной характеристике. Говорят, что мастерство кинорежиссера заключается в умении перевести словесную образность литературного сценария в изобразительный ряд. Говорят, что без хорошей литературы не создать хорошего фильма. А недавно талантливый комедийный режиссер, неправомерно обобщая свой опыт, высказывался категорически за сценариста, присутствующего и продолжающего свою работу на съемках, в просмотровом зале, за монтажным столом. Он заявил безапелляционно, что «это дело этики и человеческой порядочности» «честного художника», «настоящего драматурга». Газета это напечатала.

Честный художник и настоящий драматург Евгений Габрилович не нуждается в моей защите, режиссера Юлия Райзмана мне не в чем упрекнуть, я только хочу отметить, что в данном случае сценарист отсутствует на съемках, нет его ни в просмотровом зале, ни за монтажным столом— везде в качестве автора выступает режиссер. И если не обобщать — все хорошо и правильно: союз двух художников ограничен связывавшей их задачей, сценаристом она решена, режиссером сформулирована и решается на площадке. Что же касается хорошей литературы и проблемы перевода словесной образности в изобразительный ряд, то здесь возникает вот какое интересное обстоятельство: перед Райзманом вообще не встает проблема перевода, так как для него хорошая литература — это запись зрительного ряда (обратный, можно сказать, перевод), создававшегося при его непосредственном авторском, режиссерском и актерском («сочиняли — играли») участии. Это полностью согласуется с моими длительными наблюдениями.

Свидетельствую, что литературный сценарий Габриловича и Райзмана является вместе с тем режиссерским сценарием Райзмана. И в этом смысле можно говорить об авторском кинематографе: режиссер ставит «свой» фильм, снимает «своих» героев. И снимает их по своему сценарию. Здесь основа. Этим определяется вся деятельность режиссера на съемках, этим объясняется так удивлявшая меня поначалу точность его действий. И слова Райзмана о «непрерывной работе» теперь мне понятны: это очень важно для него, он все время, на всех этапах создает образ фильма, движется в одном направлении. Это трудный, но прямой путь. Это очень цельная и прицельная режиссура.

Сценарий Райзману, конечно, нужен, его фильмам нужна крепко сбитая основа, а на этот раз— в особенности. «Время тревог и надежд» — огромный многогеройный фильм без деления на главное и второстепенное. Каждый образ (персонаж) нужен для понимания той совокупности идей, которая обозначена в названии картины. Каждый образ (эпизод) сплетен с другими— так слагается общий образ фильма, образ времени. В памяти и в воображении это удержать невозможно, это должно быть сработано, объективировано и закреплено. И в сценарии каждый герой обозначен не как носитель идей, а существует как личность. И в фабульных сцеплениях с наивозможной и необходимой, по мысли авторов, полнотой воссоздана действительность наших дней. А вот эпизоды не изображены: они либо даны черновым наброском, либо вовсе не решены, лишь помечены словом, фразой.

Я в первый раз прочел литературный сценарий до знакомства с режиссурой Райзмана и не видел тех качеств, которые сейчас отмечаю. Я читал «про что» написано. И на площадке мне сначала казалось: в сценарии нет того, что предлагает режиссер. Вернувшись со съемок, я открывал сценарий: есть. Я перечитывал сценарий с коррекцией на ход съемок и видел оживших героев, разработанные мизансцены, начинал воспринимать образы. Однажды Райзман сказал: «Я бы вообще не публиковал сценариев, они вводят в заблуждение читателя...» Рассказываю об этом, чтобы еще раз засвидетельствовать: Райзман снимает по сценарию, но читает его по-своему — по-режиссерски.

Он бережно сохраняет на съемках все, что найдено в сценарии. Известно, что нередко на площадке в репликах что-то меняется. В работе Райзмана это тоже бывает, но эти изменения очень редки и незначительны: в импровизируемой мизансцене иногда выявляется такая необходимость. Куда более характерна для Райзмана защита слова-образа, слова-идеи. Это подлинно авторская позиция.

Новый фильм — фильм размышлений, выраженных, как правило, прямо — в диалогах. Драматургия каждого диалога проработана в сценарии до малейших деталей, отточена каждая фраза.

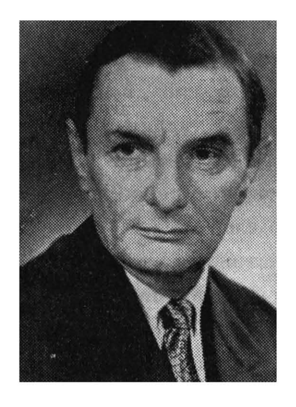
Несколько раз в целях, так сказать, экспериментальных я пытался «спровоцировать» Юлия Яковлевича: высказывал сомнения в правильности выбора того или иного слова. И каждый раз с мгновенной реакцией, как будто ответ был заготовлен заранее, режиссер выдвигал довод, доказывал мне: слово выбрано правильно и уж, во всяком случае, выбор обоснован. Обоснован идейно и образно — в сценарии.

Литературный (он же режиссерский) сценарий для Райзмана — основа, но только основа. Многое остается нерешенным, намеренно оставлено для творческой работы на площадке. И то, что не решено, отнюдь не является чем-то второстепенным: зияют пробелы в изобразительном ряду, хотя режиссер действовал с применением сценических средств — играл сценарий. Не все можно сыграть в период работы над сценарием. Поэтому на вопрос «как будем снимать?» Райзман, случается, отвечает: «Не знаю. В сценарии — литература».

Десятки героев будущего фильма (пятнадцать основных ролей, полсотни эпизодических) стоят в сценарии как живые и на своих местах. Но стоят. И живы они «внутри» режиссера, в негативе — не во всем понятны. Райзман должен вывести своих героев на площадку, дать им относительную свободу существования, вступить с ними в контакт, ощутить сопротивление. В атмосфере съемок, когда образная мысль становится осязаемой, получает материальную опору, воплощается в действие, режиссер находит конкретные решения.

Период съемок— процесс сценического воплощения. Перед камерой — актеры. Помните у Феллини? Хоровод образов кружится на площадке, в круг вступает режиссер, и рука об руку с актерами... Сходство с Феллини на этом кончается: Юлию Райзману не занимать ни имени, ни творческой манеры. А о той важнейшей стороне сценического воплощения, которой славится Райзман более всего,— о работе режиссера с актерами — я пишу следующую статью.

ПОЗДРАВЛЯЕМ:



Владимира Каплуновского

Художнику Владимиру Павловичу Каплуновскому удалось в кино сделать то, что удается немногим: создать свой стиль в декорационно-изобразительном решении фильма (вспомним «Мечту», «Якова Свердлова», «Глинку», «Ревизора»).

Стиль Каплуновского — это отточенность и образность формы. Это четкая, графическая выразительность, неистощимость выдумки. Продуманность каждой детали. Это точность, изящество в воплощении своего замысла. И поиск. Неустанный поиск.

Пожелаем Владимиру Павловичу Каплуновскому, который в последнее время выступает и как режиссер, в день его 60-летия счастливого пути в киноискусстве.

Михаила Папаву



Исполнилось 60 лет Михаилу Григорьевичу Папаве.

Без преувеличения можно сказать, что из этих шестидесяти лет более сорока, то есть всю сознательную жизнь, Михаил Папава живет в кинематографии и для кинематографии. Избранному навсегда любимому делу он служит талантом драматурга, пером журналиста и критика, своими большими знаниями, опытом и активной общественной деятельностью.

Недавно вышел на экран фильм «На одной планете», поставленный по сценарию Михаила Папавы, написанному им в содружестве с С. Дангуловым. Можно спорить о том, все ли в равной мере удалось в сценарии и картине. Но бесспорны смелость, глубокая исследовательская серьезность, с которой в сценарии сделана попытка показать на экране страницы жизни и деятельности Владимира Ильича Ленина в самом начале становления Советской власти.

Мы вспоминаем появившийся во время войны фильм «Родные поля», правдивый и суровый рассказ о жизни колхозной деревни в те тяжелые годы. Помним «Академика Ивана Павлова», радостное знакомство с ярким, многогранным образом великого ученого, возникшим в содружестве творческих усилий драматурга, режиссера Г. Рошаля и исполнителя роли А. Борисова.

Когда Михаил Папава берется за труднейшее дело экранизации литературных произведений, тогда появляется не кинематографическая иллюстрация популярного романа, не простой «перевод на язык киноискусства», а оригинальное произведение, в котором чуткость и бережность отношения к литературному первоисточнику сочетаются со смелостью и оригинальностью кинематографических решений.

Еще одну сторону дарования — яркую и изобретательную фантазию — обнаружил Папава в области искусства мультипликации. Совместно с товарищами по перу он написал сценарии мультфильмов «Кошкин дом», «Желтый аист», «Каштанка».

Михаил Папава — заботливый друг молодежи, много внимания уделяет он начинающим сценаристам, большое чутье проявляет в распознавании новых талантов, следит за их ростом, помогает им квалифицированными советами, нелицеприятной критикой.

Журнал «Искусство кино» сердечно поздравляет нашего товарища, деятельного члена редколлегии в течение многих лет Михаила Григорьевича Папаву с днем рождения и заслуженной наградой — орденом Знака Почета,

Сердечно приветствуя юбиляра, желаем ему доброго здоровья, долгой молодости, полного осуществления всех его интереснейших творческих замыслов.

Памяти Георгия Макарова

Для современного кинозрителя имя режиссера Г. Макарова почти ничего не говорит, но старожилам советского кино, тем, кто в молодые годы был увлеченным зрителем советских немых фильмов, оно напоминает о многом.

Тяжелая неизлечимая болезнь еще в конце 30-х годов лишила Г. Макарова возможности заниматься режиссурой. А начал он работу в кино чуть ли не с гимназической скамьи, вначале помощником, потом ассистентом режиссера в картинах «Красные дьяволята», «Три жизни» И. Перестиани, «Пропавшие сокровища» и «Нателла» А. Бек-Назарова. Мало кто знает, что один из самых ярких и запоминающихся образов «Красных дьяволят» — махновца, добровольно исполняющего обязанности палача,— был создан Макаровым.

В 1928 году Г. Макаров получает право на самостоятельную постановку и снимает фильм «Женщина с ярмарки» по пьесе О'Нила «Любовь под вязами». Первая работа молодого режиссера, свидетельствующая о его зрелости, высоком профессионализме, привлекает внимание зрителя (картина пользовалась большим успехом). Через год появляется вторая картина Макарова— «Скорый № 2», а еще через год — в 1930 году — «Развод». И эти две картины говорили о все возрастающем мастерстве режиссера, умевшего преподносить зрителю актуальное содержание в занимательной форме.

Но по-настоящему Макаров раскрылся только в своей четвертой полнометражной и, к сожалению, последней картине «До скорого свидания», появившейся на экране в 1934 году. В ту пору немое кино завершало свой путь: почти повсеместно и с большим успехом шли звуковые фильмы. Какой же силой кинематографического таланта надо было обладать, чтобы в 1934 году не только привлечь внимание публики к немому фильму, но и стать признанным в среде кинематографистов крупнейшим мастером советской комедии?

Чем была примечательна эта одна из первых советских кинокомедий историко-революционного плана? Комедия «До скорого свидания» полна искрящегося задора. Она зло высмеивает фанфаронствующих грузинских дворян и с большой любовью показывает приключения грузинского революционера, сумевшего ловко провести полицию, напавшую на его след. В этой картине, построенной на основе действительных событий, проявилось оригинальное и незаурядное дарование Макарова.

«До скорого свидания» поставлена с поразительным чувством смешного в кино. Это одна из лучших советских комедий, где органически сочетаются и утверждение положительного начала и насмешка над отрицательным. Постановщик восхищается новым, олицетворенным в образе революционера, и издевается над старым, персонифицированным в образах кичливых дворян и незадачливых полицейских чинов.

Окрыленный успехом своей комедии, Г. Макаров с большим подъемом готовился к постановке следующего фильма — на этот раз уже звуковой кинокомедии. Но ему не суждено было ее осуществить. Внезапно, чуть ли не в первый же день съемки комедия была вычеркнута из плана. Макаров не перенес удара и тяжело заболел. Новое свидание талантливого комедиографа со зрителем не состоялось. Жизнерадостный человек, сыпавший остротами и каламбурами, превратился в мрачного ипохондрика. И все же, пока мог, Макаров ежедневно приходил на свою родную студию в Тбилиси, так как вся его жизнь была связана с ней; студия стала для него вторым родным домом. Но того Жоржа Макарова, о котором с любовью вспоминают в своих мемуарах и Перестиани и Бек-Назаров, не стало уже тогда.

Только раз за последнее время Жорж Макаров пережил настоящую творческую радость. Год назад его уже совсем больного привезли из больницы на родную студию, чтобы показать озвученный вариант его комедии «До скорого свидания». Будем надеяться, что теперь, уже озвученная, эта комедия появится на экранах Советского Союза.

Гр. ЧАХИРЬЯН



Т. ШАХ-АЗИЗОВА

Вариации по мотивам...

«Так хочется к кому-то прислониться — увы...»
А. Вознесенский. «Антимиры».

Этот фильм* сделан крепкой и опытной рукой, вкусно и выразительно снят, в нем играют яркие и популярные актеры. Здесь есть как будто все, что должно быть у Чехова: тихая заводь быта, комедия и драматизм. Изобретательный режиссер (он же сценарист) разнообразит сюжет вставками из других чеховских произведений и сам сочиняет вариации на чеховские темы.

Произошла, однако, тревожная вещь: в этой сложной и серьезной работе что-то нарушилось, что-то сместилось — и вот уже фильм очень мало напоминает свой литературный прототип. На чеховскую тему сделана вариация настолько свободная, что возникает вопрос: а нужен ли был для этой картины именно Чехов?

Что же случилось с «Душечкой», так ли велики и недопустимы ее метаморфозы? То, что рассказ изменился и расширился при переходе на экран, естественно,— мы привыкли и не к таким трансформациям классики. Но мы требуем от постановщиков одного: верности духу, стилю, идее. В данном случае режиссером двигала н е т а, не чеховская идея, и получилось новое произведение, которое правильнее было бы озаглавить: «Душечка». По мотивам рассказа А. П. Чехова».

«Душечка» — рассказ сложный, в нем смешано много стихий, а авторская оценка тщательно спрятана. Есть здесь разные степени и оттенки невеселого, но не желчного юмора. Есть досада на нелепую жизнь и нескладные судьбы. Есть усталая ненависть к пошлому быту.

«Но отчего же это очарование?» — «... автор нашел поэзию и в этой пошлой и нелепой жизни, нашел человеческое чувство, двигавшее и оживлявшее его героев...» — эти слова Белинского о «Старосветских помещиках» приложимы и к «Душечке». Вполне «старосветская» душечкина жизнь освещена и оправдана ее талантом любви, а оттого показана с чеховской застенчивой проникновенностью, и мы не смеемся над Душечкой, а плачем.

Компоненты рассказа усвоены и развиты в фильме. Только развитие это, как правило, идет вне Чехова. Разрывая хрупкую ткань «Душечки», смещая акценты, постановщик разъединяет синтез лирики и комизма, доводит первое до мелодрамы, второе— до фарса. Рассказ, скромный и нарочито будничный по стилю, получается затейливым и эффектным. В «реализме, отточенном до символа», символы извлекаются из быта и выглядят назойливыми, громкими.

Боясь, как видно, пресловутой чеховской «скуки», постановщик привлекает пестрый материал из других рассказов, из «Чехова вообще». Но «Чехова вообще» не существует. Антоша Чехонте не то же, что А. П. Чехов 1899 года, года «Душечки» и «Дамы с собачкой». Чехов-новеллист не то же, что Чехов-драматург. И нельзя брать у всех сразу. У Колосова же диапазон захвата простирается от ранней юморески «О, женщины, женщины!» до драмы «Три сестры».

Усилия по «оживлению» «Душечки» так велики, что иначе чем соавторством их не назовешь. Эти усилия распространяются на все: текст, сюжет, характеры. Чехов отодвигается, уступая место фантазии постановщика.

Душечка получается в фильме такой: забавное, но неожиданное существо, с богатыми и широкими задатками. Энергия бьет из нее ключом, и Душечка счастлива в браках не столько от разделенной любви, сколько от того, что энергия ее находит разнообразное применение. Это драма не характера, а ситуации: Душечке не везет.

* «Душечка» (по рассказу А. П. Чехова). Сценарий и постановка С. Колосова. Главный оператор В. Яковлев. Художники М. Карташов, Л. Платов. Композитор Ю. Левитин. Редактор И. Наумова. «Мосфильм», творческое объединение «Телефильм», 1966.

Мужья попадаются ничтожные да еще и умирают один за другим. Покидает любовник. Своих детей нет — привязалась к чужому, но и того могут отнять в любой момент.

В соответствии с этой концепцией — четкой и твердой — постановщик и варьирует Чехова.

Душечка уже не просто «состоит при театре» — она сама имеет, оказывается, «артистические» задатки. Следуя нынешней моде, режиссер показывает душечкино подсознание — в виде снов. Один из этих снов демонстрирует самою Душечку, лихим и пошленьким канканом заманивающую публику в кукинский театр — вряд ли богобоязненная и ограниченная Оленька могла мимикрировать настолько, чтобы увидеть этакий сон. Потом, позднее — уже наяву — Душечка увлеченно и вполне сносно поет с друзьями ветеринара «жестокий» романс.

Душечка не просто идет «объясняться» с редактором газеты. Она спорит с ним смело, уверенно, победительно. Все это уже свое, а своего у бедной Душечки, как известно, не было, она — отраженный свет.

Многое здесь «вряд ли». Вряд ли Душечка могла так мелодраматически, на коленях, умолять ветеринара не сердиться — экспрессия не ее сфера. Вряд ли она могла укачивать на руках, как ребенка, своего первого мужа: она ведь подчинялась, обожала, творила кумиров, а такая мизансцена придает всему обратный смысл.

Сильно изменен, перетасован в фильме чеховской текст. Сценаристу, как видно, хотелось избежать голоса за кадром, ставшего надоедливой принадлежностью многих фильмов, звучащего не всегда к месту, отнимающего у актеров слово и действие. Но здесь авторский голос был необходим. Он дал бы бесценные комментарии, которые никакой иллюстрацией не заменить. Сценарист распорядился иначе: одни, собственно чеховские, слова отдал Душечке, другие, очень важные, вовсе опустил.

Душечка, отличие которой в отсутствии собственного мнения, получает ни много, ни мало как слова самого Чехова. Она комментирует свою жизнь и задает о себе зрителю умные вопросы. Упомянул Чехов о ее романе с ветеринаром — и Душечка беспокоится об «общественном мнении», о сохранности своей «тайны». А этого в рассказе и следа нет: у Оленьки не было беспокойства на этот счет. Она не думала о мнении других — просто «растворялась» в возлюбленном и была счастлива.

Последняя привязанность Душечки — чужой мальчик Саша. «За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз, она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. Почему? А кто ж его знает — почему?» — это говорит Чехов. В фильме это говорит Оленька; опять «вряд ли» — у нее не было «больных вопросов». «Я люблю — следовательно, я существую» — вот формула ее жизни.

Есть, однако, в рассказе слова, без которых Душечку не понять. Они относятся к периоду, когда Душечка осталась одна и никого не любила. «А главное, что хуже всего, у нее уже не было никаких мнений. Она видела кругом себя предметы и понимала все, что происходило кругом, но ни о чем не могла составить мнения и не знала, о чем ей говорить. А как это ужасно не иметь никакого мнения! ...И так жутко и так горько, как будто объелась полыни»... И еще: «Ей бы такую любовь, которая захватила бы все ее существо, всю душу, разум, дала бы ей мысли, направление жизни, согрела бы ее стареющую кровь».

Сценарист поступил правильно, не отдав эти слова Душечке, но пробел остался. Ведь свои ощущения Душечка сама объяснить не может — она томится, страдает, но ее настроения не оформляются в четкие мысли. Нужно, чтобы кто-то объяснил их за нее.

Вместо этих незаменимых чеховских слов мы видим калейдоскоп кадров, где Душечка вянет в одиночестве. Меняются интерьер и времена года, прическа и одежда — очевидно, идет «день за днем, год за годом,— и ни одной радости, и нет никакого мнения».

Комедийная сторона образа развивается также «слишком» и также в нечеховском плане. Постановщик здесь противоречит себе и ставит опасные задачи для актрисы: рядом с Душечкой деятельной существует совершенная амеба, почти первобытное существо. Впервые Душечка появляется не как приятная барышня с «кротким, мягким взглядом», а как Липочка или Агафья Тихоновна, тупенькое и сонное создание. Она мается от безделья и скуки, ловит муху и, зажав в кулаке, наслаждается жужжанием. Дремучая девственность Душечки так — по фильму!— велика, что при виде будущего жениха с букетом она от стыда уползает домой на четвереньках.

Речь Душечки усыпана чужеродными, ей по праву не принадлежащими словами. Сценаристу мало того, что она перенимает чужие мнения, слова и образ мыслей. Он заставляет ее преданным эхом подхватывать окончания чужих фраз, создавая некий припев. Он приписывает ей множество совершенно бессмысленных звучков, вроде всяких «кхм», «мм» «а... и... о...», которые должны выражать ее неразвитость, почти убогость. Из Душечки временами хотят сделать

«недочеловека», но ведь как скоро и быстро она перерождается — сразу после свадьбы. А Кукин, между прочим, не Пигмалион и Душечка — не Галатея.

Смешное и серьезное сцеплено механически. Но главное все же иное: душечкина невезучесть. Эта невезучесть подчеркнута всей стилистикой фильма. Все окружающее, символически заостренное, противостоит героине.

Заострение оправдано в показе быта, «сонной одури» серого городишки с его безмыслием, которое, витая в воздухе, калечит Душечку. Вопрос можно ставить только о мере и степени гротеска. Грубовато сделаны обе свадьбы: богемная, цыганистая — с Кукиным, чинно-обывательская — с Пустоваловым. Здесь в фильм входит уже стилистика Островского или чеховских водевилей. Надоедлива бесконечная кукушка, которая ведет счет однообразным душечкиным дням.

Жизнь по кругу, в ее фатальных повторениях, показана в откровенно символических свадьбах. С эксцентрикой и трюками обыграны оба сватовства. Абсолютно тождественны похороны. Похожи несостоявшиеся брачные ночи.

«Душечка» с ее обилием любовных коллизий целомудренна. У недалеких и маленьких героев не отнимешь одного: все они славные люди и искренне любят. Колосов же вводит в фильм эротическую буффонаду. После каждой из свадеб Душечка (в первый раз со страхом, во второй — с нетерпением) томится в ожидании, мужья же оказываются не на высоте. Кукин тщательно опрыскивает комнату из пульверизатора. Пустовалов бубнит нечто нравоучительное. После чего и тот и другой, не исполнив супружеских обязанностей, засыпают.

Мужья Душечки вообще ходячие карикатуры. Горе-антрепренер, жалкий Кукин действительно предшественник Епиходова — но и Епиходова не сыграешь в откровенно фарсовом ключе, в духе ранних фильмов Чаплина. Блистательная эксцентриада Р. Быкова, сделанная поистине вдохновенно, здесь до обидного ни к чему: гротеск в данном случае инороден, секрет «Душечки» в том, что это простая, будничная история.

Скромный, работящий Пустовалов превращен в «человека в футляре». Ему зачем-то приписаны мелочная расчетливость, купеческое чванство и всякие высокопарные сентенции вроде: «Самолюбия и самозабвения моих не трогай!»

Все это колоритно, порой смешно, но не из э т о г о Чехова. Юмор «Душечки» — не изде-









«Д у ш е ч к а»

вательство Антоши Чехонте. Это полуулыбка почти сорокалетнего Чехова.

Намеренна трансформация рассказа или случайна? Очевидно, намеренна. «Особое мнение» постановщика, как думается, вызвано двумя причинами.

Первая — актриса, на яркое дарование которой ориентируется режиссер. Л. Касаткина сильна и своеобразна в комедии и драме, лиха в водевиле, может быть пленительной и нелепой. Многие моменты фильма по-настоящему трогают, особенно сцены «поздней» Душечки, с ее самозабвенной добротой, с трагическим пробуждением материнства.

Касаткина играет драму жизненных сил, не находящих достойного применения, деятельной любви, обращенной на ничтожества. Она напориста, и она не вызывает досады, жалости, умиления — а без этого нет чеховской Душечки. Оттого Касаткина хороша там, где есть оправданное действие,— в кассе театра, в конторе, с ребенком, над которым она хлопочет, как наседка.

Причина вторая — о ней можно гадать без уверенности — такова: попытка путем всяческого обострения и активизации «опрокинуть» «Душечку» в современность.

А история Душечки понятна без модернизации. «Вечно женственное» волнует всегда. У Чехова это история неприкаянной женской души, ищущей, к кому бы «прислониться», души жалкой и беззащитной, искалеченной «сонной одурью» — но щедрой и теплой, полной любви.

В фильме получилось не это.

Будь первоисточник иной, не стоило бы разбираться так придирчиво. Но когда имеешь дело с совершенством — необходима осторожность.

Ю. ДМИТРИЕВ

Цирк утром и вечером

О цирке в разных странах мира поставлено множество фильмов — художественных и документальных. По большей части люди арены в них показываются в романтическом ореоле. И страсти приобретают мелодраматический характер. Мне кажется, многие такие фильмы связаны с оперой Р. Леонкавалло «Паяцы» и пьесой Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины».

Другие фильмы показывают цирк с комической стороны, он дает множество поводов для самых неожиданных и эксцентрических ситуаций. Человек, случайно попавший в клетку ко льву, обыгран бесконечное число раз.

И, наконец, имеется немалое число документальных картин, просто воспроизводящих представление и часто делающих это очень эффектно.

Но вот чего цирк ни от кино, ни от телевидения почти не получал, так это подлинно правдивого изображения своих будней, показа того, как артисты, преодолевая трудности, создают номера.

По большей части зрители видели на экранах великолепных мастеров, исполнявших сложнейшие трюки. То есть они видели конечный результат, прекрасное качество цирка. Но чтобы прийти к такому результату, нужны громадные усилия, иногда героизм, часто больший, чем тот, который демонстрируется на представлении.

Создание нового циркового номера или даже отдельного трюка бывает преисполнено подлинного драматизма, ибо здесь есть преодоление того, что кажется непреодолимым. А это требует предельного напряжения всех сил исполнителя, и не только физических. Работа в цирке соединяет смелость, риск с трезвым расчетом, без которого решительно ничего нельзя добиться. Я говорю об этом потому, что такой показ цирка через проникновение в его сущность мне представляется очень интересным и доступным только кинематографу и телевидению. При таком показе может возникнуть своеобразная драматургия, а это очень важно.

В новом телефильме «Приглашаем — конный цирк»*, поставленном режиссером В. Васильевым и снятом оператором А. Ивановым, есть попытка показать цирк именно с этой стороны. В этом заключены своеобразие и новаторство фильма, и благодаря этому он приобретает ту напряженность действия, без которой фильм показался бы и скучным, растянутым, а в каких-то частях и надуманным. На самом деле, когда в парке на фоне здания XIX века лошади танцуют вальс и тут же виден конюх (а без него лошади не станут вальсировать) — это дань наивной стилизации.

* Режиссер и сценарист В. Васильев. Оператор А. Иванов. Центральное телевидение, 1966.

И показ номеров, снятых на представлении, правда, хорошо сделанный, тоже далеко не новость. А вот когда нас приводят на репетиции, где дрессировщики лошадей Л. Котова и Ю. Ермолаев, одетые не во фрак и вечернее платье, а в брюки, заправленные в сапоги, и ковбойки, заставляют лошадей еще и еще раз брать барьеры; когда, как говорится, и лошади и люди все в мыле — это производит впечатление. И когда семья акробатов Запашных снова и снова летит с лошадей, прежде чем освоить новое упражнение,— вот тогда мы воочию убеждаемся, что цирк — это не только ослепительные прожекторы, блестки на костюмах, улыбки, прекрасная выразительность тел, трюки, исполнение которых, кажется, не требует труда. Мы видим, что цирк — это именно бесконечный, тяжелый, изнурительный труд и умение терпеть, и только так можно создать номер, вызывающий восторги зрительного зала.

И когда после показа репетиций режиссер и оператор приводят нас на освещенный манеж и мы видим великолепный спектакль, в котором артист празднует победу над трудностями и опасностями, мы радуемся этому, ибо воочию видели, как все это достигается.

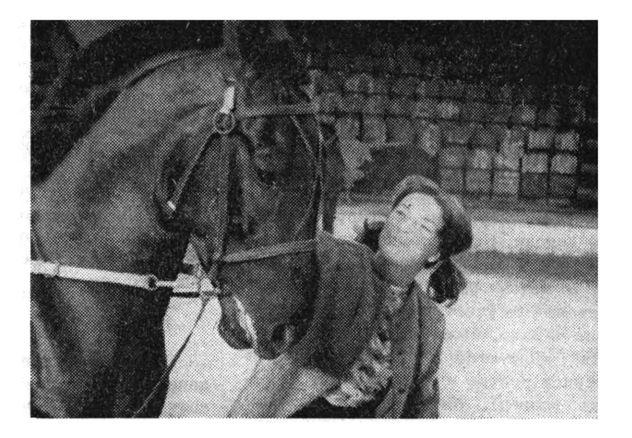
В картине показаны великолепные цирковые мастера: отец и дочь Королевы, дрессировщики Л. Котова и Ю. Ермолаев, акробаты на лошадях Запашные, дрессировщик медведей В. Калинин, жонглер на лошади П. Качуков, наездница Г. Леонтенко, жокеи, руководимые Г. Лапиадо, осетинские джигиты во главе с Д. Тугановой. Все эти артисты так или иначе связаны с лошадьми, это придает фильму особую прелесть: и потому, что конь — красивое и благородное животное, и еще потому, что современный цирк начал свою жизнь как конное зрелище. Но основы подготовки циркового номера одинаковы, в каком бы жанре ни выступал артист. С этой точки зрения в заключение я хочу сделать два предложения.

Первое. Сам принцип показа цирка, предложенный В. Васильевым и А. Ивановым, следовало бы поддержать и развить, а это значит — создать документальный фильм, воспроизводящий не только фасад цирка, но и в гораздо большей степени его закулисную часть. Рассказать убедительно, по возможности подробно и без ложной красивости о том, как живут и трудятся советские цирковые артисты. И как от замысла и до премьеры утверждается на арене цирковой номер.

Пусть при этом будет поменьше улыбающихся лиц, а побольше огорчений, даже неудач, ибо без этого искусство не рождается. И как это ни трудно, в фильме надо показать творческое горение, творческую радость, без которых искусства также не бывает. И если в результате на представлении улыбка озарит лицо артиста, мы будем знать, что это дорого стоит.

И второе. В фильме «Приглашаем — конный цирк» Е. Новиков читает текст убедительно и даже эмоционально. Но сам текст по преимуществу несет служебную функцию, в то время как он должен бы приобрести художественное значение: быть где-то ироничным, где-то лиричным, где-то философским. В таком тексте все уместно — и шутка и краткий искусствоведческий анализ.

Итак, сделана первая попытка, так сказать, раскрыть цирк изнутри. Признаем ее удачной. Но дальше следует познавать явление, в данном случае цирк, во всей его сложности и глубине. А кто это сделает: кинематограф или телевидение — представляется не таким уж важным.



«Приглашаем — конный цирк»

«Приглашаем — конный цирк»



Хроника телевидения

АНГЛИЯ

Английский еженедельник «Рэдио-таймс» сообщает, что с октября 1966 года Би-би-си-1 возобновила сатирические телепередачи — обзоры истекшей недели. Они демонстрируются по субботам в позднее вечернее время и так и называются «Позднее шоу». Постоянные участники — Джон Берд, Джон Уэллс, бывший редактор рубрики «Детектив», Элеонора Брон (актриса театра и кино), Барри Хэмфрис (певец), американские комики Холланд и Данкен, а также «гениальнейший дедушка сатирического движения, единственный и неповторимый журналист Малькольм Маггеридж» — как определяет его «Рэдио-таймс».

●

Столетие со дня рождения Голсуорси Лондонское телевидение отмечает киноэпопеей «Сага о Форсайтах», состоящей из 26 серий по 50 минут каждая. В создании эпопеи принимает участие американская кинокомпания «Метро-Голдвин-Майер». Роли исполняют: Эрик Портер, Кеннет Мор, Нири Доун Портер, Джозеф О'Коннор.

БОЛГАРИЯ

Радио- и телевизионный центр, расположенный на вершине им. Ботева на высоте 2100 метров над уровнем моря, вступил недавно в эксплуатацию. Он передает программы для радиослушателей всей страны, а телевизионные передачи можно теперь принимать почти на половине территории Болгарии.

ГДР

«Пылающий Рур» назвал свой телевизионный фильм Ганс-Эрих Корбшмитт, в основу которого положен популярный роман Карла Грюнберга.

●

Главную роль в инсценировке трагикомедии Мольера «Мизантроп», приготовленной телевидением Германской Демократической Республики, исполняет известный актер кино и театра Хильмар Тате.

●

Многосерийный приключенческий телефильм «Секретная команда «Бумеранг» поставил режиссер Хельмут Кретциг. Сценарий Рудольфа Бёма.

ИНДИЯ

В Индии планируется отечественное производство телевизоров. Ежегодно будет выпускаться 1000 телевизоров. Кинескопы и некоторые другие детали в первое время будут поставляться индийской промышленности голландскими фирмами.

ИТАЛИЯ

В октябре 1966 года был опубликован правительственный декрет о создании в Риме Государственного института по подготовке технических специалистов для кинематографии и телевидения. В новом институте будут готовить техников, теле- и звукооператоров, помощников режиссеров, осветителей, монтажников, оформителей, секретарей и других специалистов для работы в кинематографической промышленности и на телевидении. Срок обучения в зависимости от факультета от двух до трех лет. Принимаются лица со средним образованием, а также не имеющие такового, но успешно сдавшие вступительные экзамены.

Сообщая о новом институте, газета «Мессаджеро» писала, что в дальнейшем планируется открытие при нем краткосрочных курсов по повышению квалификации уже работающих в кинематографии и на телевидении технических специалистов, а также факультет переподготовки журналистов, занятых на телевидении.

Дальнейшая задержка в создании специального учебного заведения, писала «Мессаджеро», могла бы в недалеком будущем парализовать развитие и кино и телевидения.

●

Итальянское телевидение знакомит детей с мультфильмами, созданными в разных странах. Юные итальянские телезрители уже увидели китайские, японские и американские мультфильмы. Теперь на телеэкранах появилась серия советских мультфильмов для детей. Среди включенных в серию фильмов «Золотая антилопа», «Конек-Горбунок», «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Аленький цветочек».

●

В Болонье состоится конференция, посвященная проблемам телекритики в Италии, созываемая группой критиков различных газет. Цель конференции — обсудить методы и задачи телекритики, а также возможности создания всеитальянской ассоциации телекритиков, которая входила бы в Итальянскую федерацию печати. Это первое в Италии совещание общенационального масштаба, посвященное вопросам телекритики.

●

Новая рубрика, пользующаяся большой популярностью,— телешкола для взрослых. Пока что вновь созданная специальная редакция делает только первые шаги по пути развития передач образовательного характера. «Телешкола» будет располагать квалифицированными преподавателями по целому ряду предметов, в том числе по «гражданскому воспитанию», иностранным языкам, экономике, географии и праву. Каждый телеученик, по замыслу организаторов школы, должен пройти полный курс обучения, включающий все эти дисциплины. «Это хорошая инициатива,—пишет газета «Паэзе сера», — только надо посмотреть, в каком духе и какими методами она будет осуществляться».

●

Римское телевидение показало пьесу Леонида Андреева «Мысль». Режиссер телеспектакля — Итало Альфаро. Роли исполняли известные актеры — Энрико Мария Салерно, Валерия Валери, Антонио Салинес и другие.

КАНАДА

В Канаде началась подготовка к съемкам 32 эпизодов телецикла по произведениям Марка Твена. Продолжительность каждого эпизода — 30 минут. «Тому Сойеру» посвящаются 13 эпизодов, столько же «Гекльберри Финну» и 6 эпизодов — коротким рассказам писателя. Постановку цикла осуществляет компания «Эй-си-пи-продакшн» совместно с «Франко-Лондон-филмз». Большинство ролей исполняют актеры, приглашенные из различных европейских стран. Съемки начнутся в июне 1967 года и будут закончены к ноябрю. На приобретение телецикла уже поступили заявки из многих стран, в частности из Франции, ФРГ, Италии.

США

Американская компания «Голден Эрроу филмз» приобрела исключительное право распространения среди телевизионных организаций США фильмов, поступающих от объединения «Совэкспортфильм». Впервые советские художественные фильмы бу-

дут систематически демонстрироваться в американском телевизионном вещании. До сих пор они поступали в распоряжение телеорганизаций США лишь случайно и демонстрировались в исключительных случаях.

Сто кинокартин, созданных в Советском Союзе и дублированных на английский язык, в скором времени появятся на телевизионных экранах. «Голден эрроу филмз» уже подготовила для демонстрации 32 кинофильма, среди которых «Летят журавли», «Дама с собачкой», «Дон-Кихот», «Воскресение», «Дуэль», «Петр, I», «Двенадцатая ночь», «Иоланта». Компания наметила распространить среди кино- и телеорганизаций США ряд советских фильмов недавнего производства.

●

Известный американский драматург Шервуд Шварц, «подаривший» телевидению «Остров Джиллигана», придумал для сети Си-би-эс еще одну комедию. Она называется «Когда время начиналось», сообщает еженедельник «Вэрайети». Если в «Острове Джиллигане» герои попадают на необитаемый остров, то в новой серии они живут в каменном веке. В доисторическую эпоху попадает и пара космонавтов. И космонавты и дикари наделены неистощимым чувством юмора. Одну из ролей исполняет чемпион США по борьбе Майк Мазурки. Еженедельник утверждает, что герои во всех передачах будут ходить либо в набедренных повязках, либо в медвежьих шкурах, а на главные роли приглашены лишь те актеры, которые более всего соответствуют представлению продюсера о типе неандертальца.

ПОЛЬША

Польская критика с большим одобрением отзывается о телевизионных передачах цикла «Турне провинциальных городов». Этот цикл, пишет еженедельник «Радио и телевизия», можно назвать своего рода спортивным соревнованием во многих действиях. В подготовке каждого вида соревнования (в том числе и на лучшего кулинара, парикмахера, доярку, рыбака и т. д.) участвует чуть ли не все население того или иного провинциального города. Для того чтобы с честью представить свой город, его жителям приходится немало потрудиться — углубиться в историю, ориентироваться в современности, заняться всеми видами искусства, показать организационные способности.

«Турне городов» стало для миллионов телезрителей подлинным открытием провинциальной Польши. Одновременно это было красочное, глубоко захватывающее зрелище.

●

Уже в течение многих лет — и постоянно с успехом — Польское телевидение демонстрирует передачи рубрики «Конкурс репортеров». Цель этих передач — оживить творчество телерепортеров, направить их на поиски новых форм. Результаты «Конкурса» становятся прекрасным материалом для анализа. Представляемые на рассмотрение жюри репортажи различны по форме — репортаж-размышление, репортаж, построенный в виде документального фильма, и т. д. Каждый из них находит своих поклонников. Главный же результат «Конкурса» — это предоставление телезрителям возможности ознакомиться с лучшими образцами такого сложного жанра, каким является телевизионный репортаж.

ФРАНЦИЯ

Французский драматург Артюр Адамов переработал для западногерманского телевидения рассказ Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Главную роль будет исполнять Ульрих Матшосс.

●

По заказу Французского телевидения режиссер Роберто Росселлини поставил телефильм «Людовик XIV», посвященный жизни «Короля-солнца». Росселлини вел съемки в Версале, Лувре, в замке Бриссак в долине Луары. В основу сценария фильма положена биография французского короля, написанная Филиппом Эрлангером, который использовал для своей имевшей широкий успех у читателей книги ранее неизвестные документы.

ФРГ

Писатель Генрих Белль по поручению радиоорганизации «Вестдойчер Рундфунк» готовит сценарий телепостановки о Достоевском, которая войдет в цикл «Писатель и его город». К съемкам предполагается приступить весной этого года.



Телевидение показало художественный фильм «Воскресение» — экранизацию романа Л. Н. Толстого, осуществленную советским режиссером М. Швейцером. Газета «Франкфуртер рундшау» дала отличную оценку дубляжу фильма на немецкий язык, осуществленному на студии ДЕФА (ГДР).

●

Западногерманское телевидение показало серию «Путь Максима Горького», состоящую из трех советских кинофильмов: «Детство Горького», «В людях» и «Мои университеты».

●

По первой программе телевидения ФРГ в октябре 1966 года были показаны «Белые ночи» Достоевского, адаптированные для телевидения. Режиссер — Вильгельм Земмельрот.

ЯПОНИЯ

В Японии работают 72 телевизионных центра. Они демонстрируют передачи по семи программам в черно-белом изображении и по трем — в цветном. Передачи выпускаются с 5.30 утра до 2 часов ночи.

●

Профсоюз работников «Токийской радиовещательной системы» выступил против планов посылки во Вьетнам 8 техников, которые должны были помочь работникам американской сети «Коламбиа бродкастинг систем» в съемках документального фильма «Вьетнамская война».

Председатель Совета профсоюза Такао Ясуда заявил, что посылка японских специалистов означала бы, что работники Японского телевидения поддерживают политику США во Вьетнаме. Японский профсоюз считает фильм о вьетнамской войне пропагандистским и отказывается от сотрудничества с американцами вследствие своей антивоенной позиции.



Ан. ВАРТАНОВ

Искусство кино и теория кино

Долгое время в кинематографической среде господствовало мнение, будто киноискусство не имеет серьезной теории, да и не нуждается в ней. Бурное развитие экранного искусства создавало впечатление неуправляемой ядерной реакции: в каждый следующий момент трудно было предположить, в какую сторону произойдет эволюция кинематографического творчества. Критика едва поспевала за ним, а теория — теория оставалась в тени.

В наши дни (уже в который раз!) кино, по общему мнению, переживает очередную решительную смену своих средств: то, что вчера казалось воплощением кинематографичности, сегодня выглядит наивным, условным, подчеркнуто театральным. Направления кинематографических поисков, которые ведутся во многих странах мира, столь несхожи, разнообразие стилистическое, драматургическое, идейное столь велико, что только глубокая эстетическая кинотеория способна хоть в какой-то мере уяснить, выстроить в единую канву все то, что происходит в киноискусстве.

Сегодня не раз можно услышать мнение, будто, несмотря на всю новизну художественных явлений в искусстве экрана, оно в той или иной мере повторяет или по крайней мере продолжает поиски далекого кинематографического прошлого. Сторонники «синема-верите» вспоминают искусство Дзиги Вертова, а поклонники «феноменологического реализма» находят его истоки чуть ли не в первых лентах Люмьера. Аналогии, находимые сегодня критиками, столь вольны и подчас столь внешни, что только теория, прослеживающая развитие того или иного художественного принципа на протяжении разных этапов истории киноискусства, способна дать ответ на многие актуальные вопросы современности.

Сказанное выше во многом объясняет, почему книга итальянского кинокритика Гуидо Аристарко «История теорий кино»* оказывается лежащей на пересечении интересов историков, теоретиков, критиков и практиков кино. Каждой из перечисленных профессий она дает немало и, главное, своим содержанием лишний раз доказывает нерасторжимость исторического и теоретического взгляда на искусство.

«Без истории предмета,— писал Чернышевский,— нет теории предмета, но и без теории предмета нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, его значении и границах».

Сложность работы, проделанной Г. Аристарко, состояла прежде всего в том, что автор ее должен был одинаково свободно оперировать понятиями и фактами истории и теории кино, с одной стороны, и современной художественной практики — с другой. Как бы ни был беспристрастен и объективен историк, он не может оставаться равнодушным к существу излагаемых им концепций. Особенно если речь идет о кардинальных проблемах искусства. Особенно если этим историком является критик со столь откровенно выраженной позицией по отношению к современному кино, как Гуидо Аристарко. Поэтому книга «История теорий кино», выдержавшая в Италии три издания, в последнем из них была снабжена автором дополнительным разделом, где он, касаясь вышедшей в 1960 году «Теории фильма» Зигфрида Кракауэра, ставит широкий круг важнейших вопросов современного реализма в кино. Пожалуй, этот раздел книги Аристарко, непосредственно предшествующий заключению, оказывается центральным для понимания авторского отношения к киноискусству и его эстетической и общественной функциям. Прочтя этот раздел, начинаешь точнее понимать, почему Аристарко именно так, а не иначе оценивает в ходе исторического исследования ту или иную теоретическую концепцию. Позиция Аристарко, занятая им в споре, который идет относительно современного киноискусства, позволяет ему последовательнее и ярче выявить свое отношение к теориям прошлого.

* Г. Аристарко. История теорий кино, М., «Искусство», 1966.

Диалектика взаимоотношения прошлого и настоящего, истории и теории раскрывается здесь еще с одной стороны.

Надо отметить, что Аристарко, если судить о нем с позиций академической науки, скорее критик, нежели историк. Я не хочу этим умалить богатство конкретного материала, содержащегося в книге: фактически вся теоретическая литература по вопросам кино, вышедшая на европейских языках за все время существования киноискусства, представлена в работе Аристарко. Некоторым авторам (не говоря уж о тех, кто пишет на неевропейских языках — в Индии, Японии, ОАР) из-за чрезвычайной насыщенности книги именами уделено внимание лишь в беглом обзоре теоретической литературы в разделе «Остальные. От Урбана Гада до наших дней». В связи с этим обстоятельством Аристарко, на мой взгляд, с немалым ущербом для книги (и, что особенно важно, для развертывания в ней своей собственной концепции относительно современного кино) опускает рассмотрение теоретических работ французского критика, вдохновителя творчества целого ряда режиссеров, занимающих сегодня ведущее место в киноискусстве Европы, Андре Базена. Взгляды Базена, касающиеся вопросов эволюции киноязыка, были на первый взгляд далеки от общей эстетической проблематики. Однако наблюдения Андре Базена над киноязыком, пусть в менее откровенной форме, нежели у Зигфрида Кракауэра, предлагают нам не только эскиз развития выразительных средств киноискусства, но и определенную эстетическую платформу*. Влияние Базена на современную зарубежную кинематографическую практику и теорию слишком велико, чтобы можно было оставить без внимания его работы, составившие четыре тома.

Еще один обидный пробел в материале книги — отсутствие в нем работ польских теоретиков киноискусства. Вклад польского кино в послевоенную кинематографическую культуру во многом связан с интенсивной исследовательской работой, которая ведется в Польском институте искусств: единство теории и художественной практики находит себе еще одно подтверждение в творчестве польских кинематографистов. Начиная со сборника «Zagadnienia estetyki filmowej» («Вопросы киноэстетики», Варшава, 1955), польские теоретики, среди которых следует особо отметить Ежи Теплица, Александра Яцкевича, Ежи Плажевского и других, активно разрабатывают эстетические проблемы современного искусства.

Недооценен, на мой взгляд, вклад в кинотеорию английских исследователей Роджера Менвелла и Эрнеста Линдгрена: им отведено по нескольку строк в общем обзоре «остальных». В то же время книге Раймонда Споттисвуда «Грамматика фильма», носящей, как это явствует уже из названия, весьма частный характер, обращенной скорее к технологии, нежели к теории кино, Аристарко уделяет слишком много внимания. Ставя имя Споттисвуда рядом с именами Пола Роты и Джона Грирсона — теоретиков в высшей мере оригинальных, явившихся в значительной мере основоположниками теории современного документального фильма (повлиявшей в немалой степени и на современное игровое кино),— автор «Истории теорий кино» волей-неволей снижает значение, которое имели Рота и Грирсон в эстетике кино. Кстати, все три фигуры, представляющие английскую кинотеорию, объединены заголовком раздела: «Популяризаторы». Если Споттисвуд был действительно популяризатором теорий Рудольфа Арнхейма и Сергея Эйзенштейна, то Рота и в особенности Грирсон высказывали собственные взгляды, обращаясь к другим теоретикам лишь с целью полнее выразить себя.

Замечу кстати, что принятое Аристарко деление на главы (и в связи с этим объединение теоретиков по тем или иным признакам) весьма произвольно. Желая непременно найти общую платформу у весьма различных теоретиков, имеющих лишь то сходство, что они жили в одно время и работали в одной стране, Аристарко прибегает к насилию над существом эстетических взглядов некоторых из них. В одной из глав, например, объединены такие несхожие теоретики кино, какими были Дзига Вертов и Лев Кулешов. Причем их теории Аристарко преподносит под заглавием-шапкой: «От «Авангарда» к монтажу». Доверчивый читатель ожидает, что, во-первых, в теориях Вертова и Кулешова есть нечто родственное и, во-вторых, что суть их теорий состоит в том, что от принципов французского «Авангарда» и его теоретиков русские мастера кино эволюционировали в сторону теории киномонтажа. На самом же деле ни то, ни другое не соответствует действительности: Вертов и Кулешов— оригинальные, самостоятельные мыслители, и понять их теории можно, исходя не из других теорий, а из практики советского киноискусства начала 20-х годов. Аристарко объединил их вместе просто потому, что они не входили у него в другие главы, а названием обозначил лишь место этого раздела между главой об эстетике «Авангарда» и главой о классиках теории киномонтажа.

* См. по этому поводу недавно вышедшее в свет интересное исследование советского киноведа В. Божовича «Андре Базен и эстетика «невмешательства» («Сюжет в кино», «Вопросы кинодраматургии», вып. 5, М., 1965).

Впрочем, эту главу Аристарко тоже назвал довольно прихотливо: «Систематизаторы». В этой главе объединены Балаш и Пудовкин, Эйзенштейн и Арнхейм. Если первый и последний действительно пытались систематизировать понятия киноэстетики, создавая некую законченную теорию, то Эйзенштейну и Пудовкину периода 20-х годов (а речь у Аристарко — и в этом, признаться, один из серьезных пробелов его книги, оставляющей в стороне бесценное теоретическое наследие Эйзенштейна 30—40-х годов,—идет преимущественно о работах этих лет) меньше всего присуще стремление создать общую теорию кино. Их теоретические работы бывали чаще всего посвящены отдельным вопросам творчества, тем именно, которые вставали перед ними в процессе работы над фильмами и в ходе осмысления достигнутого в них. Мысль о систематизации теоретических понятий в области кино занимала Эйзенштейна много позже, однако осталась в значительной мере не осуществленной до конца.

Можно понять, конечно, что в книге Аристарко итальянским теоретикам уделено особое внимание: и в первой главе, рассказывающей о зарождении кинотеории, и в особой главе, названной не без пристрастия: «Вклад итальянцев». Тут автор книги в большей степени, чем в других разделах, занимается конкретным исследованием социальных и художественных истоков той или иной теоретической концепции. В других же случаях книге этого явно недостает. Особенно когда Аристарко сравнивает или сопоставляет взгляды теоретиков, выводы которых сформировались из совершенно разных творческих предпосылок.

Аристарко, например, считает, что Рота во взглядах на роль кинематографического типажа во всем следует Пудовкину (стр. 155). Дело, однако, обстоит иначе: если Пудовкин в своих ранних работах, говоря о человеке на экране, рассматривал его, исходя из задач художественного фильма, то для Роты та же проблема встала в связи с документальным кино. То, что для игрового кино было теорией типажного актера, то в эстетике документального кино становилось одним из путей завоевания реалистического метода творчества. В другом месте, говоря о взглядах Роты на слово в звуковом кино, Аристарко пытается их противопоставить как ошибочные позиции того же Пудовкина, хотя сравнение слов английского теоретика с тем, что было написано Эйзенштейном, Пудовкиным и Александровым в «Заявке», свидетельствует о противоположном. Осмысливая появление звука в кино, Рота в 1929 году справедливо опасался подчинения всех средств кинематографической выразительности «синхронизированной речи» разговорных картин. Сегодня опасения Роты кажутся наивными, даже неверными с позиций современной кинематографической практики. Однако каждое теоретическое положение (и в этом святая обязанность всякой истории) нельзя отрывать от той обстановки, в которой оно было высказано.

Аристарко, столь чуткий ко всему, что касается современных проблем, иногда, говоря о прошлом, не до конца улавливает закономерность постановки тех или иных вопросов. Он, например, обрушивается на теорию «зрительности» киноискусства, развитую в работах французских теоретиков Луи Деллюка и Жермены Дюлак, видя в ней лишь почву для формалистических экспериментов. Не отрицая известной зависимости фильмов французского «Авангарда» от некоторых теорий, нельзя всю практику выводить из них, как это делает Аристарко (стр. 23). Скорее наоборот: теория вырастает на почве осмысления художественной практики и ее потребностей. Одной из потребностей киноискусства той поры было расширение возможностей зрительного анализа действительности на экране. Вклад французских критиков и режиссеров в развитие киноязыка очевиден.

В одном месте своей книги Аристарко приводит слова Жермены Дюлак, которые, по его мнению, являются ее признанием ограниченности собственных теоретических взглядов и всей практики французского «Авангарда». «Авангард»,— пишет Дюлак, — был поисками и отвлеченным проявлением чистой мысли и чистой техники, приложенных впоследствии к самым чистым и гуманным фильмам; это направление заложило основы кинодраматургии и в то же время изучало и пропагандировало все возможности художественного выражения, заложенные в объективе кинокамеры. Его влияние несомненно: оно утончило вкус публики и восприимчивость зрителей, исследовало теорию кино, развило ее во всех ее важных направлениях. «Авангард», который необходим и киноискусству и кинопромышленности, является жизненным ферментом и содержит в зародыше идеи будущих поколений: это прогресс» (стр. 37). Думается, что приведенные в книге Аристарко слова Дюлак ни в коей мере не могут быть признаны самокритичными: скорее напротив, в них содержится преувеличенная оценка достижений «Авангарда» в различных сторонах кинематографического искусства.

При чтении книги Аристарко бросается в глаза одно обстоятельство: автору не представляется сложным проанализировать взгляды тех теорети-

ков, у которых между эстетическими концепциями и художественной практикой (или критическими воззрениями, если речь идет о тех, кто не работал в кино в качестве авторов фильмов) нет принципиального противоречия. Поэтому, скажем, портреты Умберто Барбаро или Луиджи Кьярини получились яркими и целостными в книге.

В тех же случаях, когда речь идет об интересной теоретической концепции, на которой основывалась (или могла быть основана) не лишенная дискуссионности кинематографическая практика, Аристарко оказывается во власти упрощенного взгляда на художественные явления. Приведу пример. Грирсон и Балаш, каждый в разное время и по разному поводу, отмечали чрезвычайную важность киноискусства как социального феномена, говорили о том, что подчас в восприятии обществом кинематографа собственно искусство отходит на второй план, уступая место тем формам социального воздействия, которые позволяют поставить вопрос об особом месте кино в ряду других искусств. Сегодня мысли Грирсона и Балаша в связи с развитием радио, телевидения, массовых форм печати и т. д.— всего того, что принято называть «массовой культурой», «средствами массовой коммуникации», — стали весьма актуальными. Однако, рассуждая о все растущем могуществе этих форм культуры, никто из теоретиков не ставит вопрос альтернативно: или кино как искусство, или кино как средство массовой коммуникации. Аристарко же, вспоминая слова Грирсона и Балаша, приводит их вырванными из контекста, присоединяется к ним без всяких оговорок. Так выходит, что «в кино самое главное— это не искусство», что оно «скорее орудие демократической пропаганды, чем художественное явление» (стр. 178). Сам того не желая, Аристарко искусственно разрывает и противопоставляет друг другу социальную и художественную функции киноискусства.

Многие упрощения и огрубления в рассуждениях и выводах Аристарко, надо полагать, возникли из-за того, что книга его при переводе была сильно сокращена, утратив треть своего материала. Часть потерь, весьма ощутимых, относится за счет утраты большого раздела справочного характера: в книге были подробнейший указатель имен, обширная библиография и множество сносок, ссылок на другие работы, цитат и т. д. Но другие сокращения касались и собственно теоретического материала, они-то усугубили некоторую прямолинейность суждений, присущую автору, его невнимание к тому, в какой мере те или иные положения теории оказываются плодотворными в конкретной художественной практике.

Особенность кинотеории, не раз отмечавшаяся ее создателями и классиками, состоит в том, что она существует в неразрывной связи с поисками искусства. Поэтому, давая оценку той или иной эстетической концепции в области кино, нельзя отвлечься от того, как она воплотилась в творчестве, и, напротив, судя о направлении в искусстве, нельзя не учитывать, на каком эстетическом фундаменте оно возникло. Но, следуя этому положению в целом, нельзя забывать, что связь между одним и другим является не простейшей, не всегда однозначной, что не всякая теория ответственна за порожденную ею практику и наоборот. Методологическим критерием решения этого вопроса могут служить оценки творчества Льва Толстого, данные В. И. Лениным, умевшим отделить великое реалистическое искусство от реакционных социальных теорий.

Сегодня нашей теории очень важно, применяя этот методологический марксистский принцип, уметь отделить все сколько-нибудь ценное, прогрессивное, движущее киноэстетику и искусство кино вперед, от того, что является в нем вредным, реакционным.

Так произошло с теориями того же Андре Базена. Его работы в области киноэстетики поспешили полностью отождествить с фильмами (причем — не лучшими) французской «новой волны». Относясь к последним резко отрицательно (а автор книги принадлежит к тем, кто не приемлет творчество французских режиссеров, названных этим термином), легко сделать вывод о теоретической несостоятельности эстетики А. Базена. Взгляды французского теоретика несравненно шире, чем художественные позиции, воплощенные в нашумевших картинах «новой волны». Вернее, они имеют несколько иное направление, касаясь проблем, одинаково важных для разных жанров, направлений и школ кино. С Базеном можно спорить и не соглашаться во всех его выводах, однако не считаться с его теориями, не признавать его как крупнейшего послевоенного теоретика кино невозможно.

Просчеты Аристарко, скажу сразу, обидны вдвойне, потому что в его книге немало страниц, написанных с большой любовью и уважением, посвящено передовой кинематографии мира. Итальянский критик обнаруживает неплохое знание нашей киноведческой литературы, упоминая не только работы, составившие определенный вклад в теорию, но и те высказывания, которые сегодня прочно забыты в нашей науке. Шкловский соседствует на страницах «Истории теорий кино» с Черемухиным, Эйхенбаум — с Юнаковским, Тимошенко — с Зеленюком и Ивановым.

Если автор книги внимателен и подчас весьма доброжелателен в оценках вклада большинства наших критиков, то ведущим фигурам советской кинотеории он уделяет в книге почетное место. Один из разделов целиком посвящен Дзиге Вертову и Льву Кулешову, другой, центральный в книге,— Эйзенштейну и Пудовкину (вместе с Балашем и Арнхеймом). Я не буду касаться того, насколько полно изложены концепции советских режиссеров: тут я, очевидно, пристрастен, и мне, по понятным причинам, многие пробелы в анализе этих теорий казались весьма обидными. Особенно это сказалось на разделе, посвященном Эйзенштейну: вероятно, в результате того, что Аристарко читал Эйзенштейна, переведенного на итальянский язык, многое из сложных мест его теорий оказалось не до конца понятым. Возвращенные русскому языку в пересказе Аристарко рассуждения Эйзенштейна в результате двойного перевода исказились еще больше, так что от гениальных концепций режиссера осталось лишь их внешнее обличье.

Но если изложение взглядов Эйзенштейна а также понимание их роли в развитии киноискусства допускают различные толкования (тут я лишь могу сказать, что не во всем согласен с Аристарко), то общая философская оценка теорий Эйзенштейна как левогегельянских (стр. 108 и 329) и носящих формалистический характер (стр. 329) не может не вызвать резкого возражения.

Тот же самый упрек в формализме брошен и Пудовкину, которому Аристарко симпатизирует более, чем какому-либо иному советскому теоретику. Впрочем, итальянскому критику свойственна легкость, с которой он оперирует такими эстетическими категориями, как реализм, формализм, декаданс, модернизм и т. д. Особенно широко применяет Аристарко понятие натурализма, к области которого, по его мнению, «относится большинство кинопроизведений, ошибочно называемых реалистическими,—например фильмы Штрогейма и немецкий «новый объективизм», некоторая американская кинопродукция эпохи «нового курса» и французская кинопродукция периода между двумя войнами, а также многие произведения итальянского неореализма и те фильмы и течения, которые возникли под его влиянием (фильмы «нового американского кино», «новой волны)» (стр. 299).

Логика, на основе которой автор делает столь безоговорочные выводы, весьма прихотлива. Например, Аристарко так рассуждает о теориях Дзиги Вертова: Вертов считал «кинематографический глаз» более совершенным, чем глаз человека, следовательно, он придавал ему некий надчеловеческий характер. А раз так, то, значит, Вертов приписывал кинокамере некие чудодейственные свойства. А раз так, то это уже мистицизм. А раз так — то это отказ от реализма, скатывание к символизму и натурализму (стр. 60, 73). Терминология, на первый взгляд весьма впечатляющая, на самом деле оказывается лишенной всякой связи с реальным содержанием теорий Дзиги Вертова. Обратив внимание на парадоксально-категорическую форму вертовских манифестов, на их словесное оформление, Аристарко не усвоил их смысла. От этого Вертов оказался понят не в своем позитивном вкладе в практику и теорию искусства кино, а в сумме ошибок и эпатирующих слух трескучих фраз. У меня создалось впечатление, что Аристарко судит о фильмах Дзиги Вертова, не видя их: он приводит резкие суждения о «Человеке с киноаппаратом», заимствованные из «Очерка истории кино СССР» Н. Лебедева, изданного в 1947 году*.

Оценки многих теорий и отзывы о фильмах становятся яснее, когда знакомишься с высказанными в конце книги взглядами Аристарко на явления современного кинематографа. Обращает на себя внимание альтернативность постановки вопроса: Бергман, Брессон, Рене, Годар или последние фильмы Чаплина?— спрашивает в одном случае Аристарко. Де Сика, Росселлини, Феллини, Антониони или Висконти?— спрашивает он в другом случае (стр. 295—296). Прежде чем дать на эти вопросы ответ, Аристарко замечает: «Сразу оговорюсь, что, на наш взгляд, ответ на этот вопрос — дело не только вкуса; он должен основываться на целом ряде предпосылок эстетического и художественного— как литературного, так и кинематографического — порядка. Натурализм или реализм? Разум или стремление к иррационализму? Единство или разрыв между субъектом и объектом, внутренним миром человека и внешним миром как социальной основой художественного значения кино, его широкой практической действенности?» (стр. 296).

На первый вопрос Аристарко отвечает: Чаплин, его фильмы «Огни рампы» и «Король в Нью-Йорке». На второй: Висконти. Выведение за рамки реализма таких значительных художников, как Брессон, Де Сика, Росселлини, Феллини (равно как и отнесение к натурализму большого ряда художественных явлений, о чем свидетельствовала приведенная несколько выше цитата из Ари-

* Может быть, потому, что книга Аристарко в основном писалась в 1950—1951 годах, его сведения о советском кино почерпнуты главным образом из книги Н. Лебедева (см. стр. 55, 57, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 85, 88, 103, 106, 116 и т. д.). Многие ошибки, излишние резкости в оценках, присущие книге Н. Лебедева, перешли к Аристарко.

старко), позволяет понять, почему суждения автора «Истории теорий кино» бывают подчас столь односторонними.

В одном месте своей книги Аристарко объясняет, как он понимает реализм. Там он противопоставляет сущность явлений их внешнему проявлению в повседневной действительности. «Глубокие социальные контрасты, — пишет Аристарко, — обычно смягчаются в повседневной действительности, лишь в исключительных случаях они проявляются во всей своей широте и сложности, но никогда не раскрываются полностью. Превратить в норму реализма изображение того, что возможно в повседневной жизни, значит неизбежно отказаться от показа социальных контрастов в их полной, развитой форме; этот принцип в конце концов приводит к измельчанию повседневной действительности, ибо его логическим следствием является то, что типическими и подходящими темами считаются не те редкие случаи повседневной жизни, в которых находят проявление глубокие противоречия, а самые обычные, то есть «средние» формы этой повседневности» (стр. 299—300).

Рассуждения Аристарко о реализме обращают на себя внимание несколькими своим чертами. Во-первых, они трактуют типичность жизненных явлений в духе пресловутой «сущности социальной силы». Во-вторых, социальные контрасты выводятся за пределы повседневной жизни: не раскрываясь никогда в ней полностью, они становятся, очевидно, материалом для логического осознания, политического анализа общественных явлений. В-третьих, результат этого предварительного (внехудожественного по своим формам) анализа наталкивает художника на создание произведения, в котором выводы из анализа распространяются на явления жизни, иллюстрируются ими. В-четвертых, повседневная действительность как таковая мелка, она не способна в своих обычных формах выявить общественные противоречия.

Излагая такую концепцию реализма, Аристарко невольно выводит подавляющее большинство художественных явлений за его пределы. Исходя из верных материалистических предпосылок, касающихся нетождественности сущности и явления, внешнего и внутреннего, необходимого и случайного, Аристарко односторонне решает вопрос о диалектике отношений, выраженных в этих парах понятий. Несмотря на борьбу противоположностей, заключенных в них, мы говорим, что сущность не бытует иначе как в форме конкретных явлений, внутреннее не проявляется иначе как во внешнем, а случайность есть форма проявления необходимости. О том, как следует понимать отношения, заключенные в этих понятиях, писал В. И. Ленин в своей работе «К вопросу о диалектике». Однако ошибка, допущенная Аристарко в осмыслении области художественного творчества, является довольно распространенной в нашей эстетике: всякий раз, когда речь идет о разнице между реализмом и натурализмом, реализмом и романтизмом, появляется опасность разрыва диалектической связи между сущностью и явлением.

Формулировка реализма, данная Аристарко, является не только результатом ошибки в анализе диалектических отношений сущности и явления. Есть еще одна причина, повлекшая за собой столь резкое противопоставление явлений реальной действительности реалистическому художественному образу. Я имею в виду стоявшую перед Аристарко необходимость полемизировать со сторонниками так называемого «феноменологического реализма», теоретиком которого выступает сегодня З. Кракауэр. Однако, встав на путь полемики, Аристарко предпочел вести ее не на эстетической почве, он сразу же перевел спор в план социальный. Для того чтобы (вполне справедливо!) подчеркнуть разницу в общественной позиции художника, Аристарко допустил ряд приблизительных, огрубляющих рассуждений в области эстетической. В результате понятия реализма в искусстве стали столь узкими, что в них не уместилось подавляющее большинство крупных художников современности. Получилось что-то вроде реализма без реалистов.

Общеэстетические позиции Аристарко не замедлили сказаться и на анализах излагаемых им теорий: признанные классики киноэстетики вроде Вертова, Кулешова, Эйзенштейна вдруг оказались вне основного русла реализма.

Конечно, многие упреки в адрес Аристарко следует переадресовать общеэстетической науке: каждый знает, что сегодня проблема реализма, еще вчера казавшаяся элементарно-простой, оказалась камнем преткновения, над которым бьется в поисках формулировок и понятий, охватывающих весьма разнохарактерные стороны современного искусства, марксистская эстетика. Книга Аристарко показала лишний раз, что сложности, стоящие перед нашей теорией, реальны. Необходимость выработки понятий, которые бы вобрали в себя все богатство современного кинематографического опыта, развивающегося в русле реалистического метода, — самый важный итог, к которому приходишь, читая книгу «История теорий кино». И в этом ее положительное значение для кинематографической науки.

Мы делаем общее дело

Осенью прошлого года в Москве в течение четырех дней проходило совещание редакторов периодических киноизданий социалистических стран Европы (см. информацию в № 11 за 1966 год).

Социалистическое киноискусство с каждым годом приобретает все больший авторитет на мировом экране. Об этом свидетельствуют растущий интерес зрителей, многочисленные международные премии и призы.

Проблемы, стоящие перед нашими братскими кинематографиями, во многом схожи. Строительство нового мира, новых взаимоотношений между людьми, воспитание нового человека в духе коммунистической идейности, борьба со всем тем, что мешает нам на нашем пути,— это общие задачи всех социалистических кинематографий.

В каждой из стран социализма издаются журналы по вопросам кино, призванные служить теоретическим плацдармом для развития кинематографии, важным средством упрочения связей между зрителями и мастерами кино, для защиты принципов социалистического искусства, для знакомства читателей со всем тем новым, что происходит в мире кино. Не секрет, что буржуазная кинокритика и пропаганда в последнее время заметно активизировалась. Делаются попытки противопоставить новое поколение творческих работников старшему поколению, расколоть единый фронт социалистического искусства, «заигрывая» с кинематографией то одной, то другой социалистической страны, выискивая в них то, что якобы противостоит принципам социализма.

Достаточный ли отпор мы даем этим попыткам оболгать наше искусство, достаточно ли полно и объективно знакомим читателей с взаимными достижениями?

Хотя контакты между кинематографиями социалистических государств все больше расширяются (это и совместные постановки, и участие отдельных творческих работников в кинофильмах дружественных стран, и обмен сотрудниками, и встречи на национальных и международных кинофестивалях), но все же надо признать (об этом говорили все выступавшие), что контакты эти носят случайный характер, что освещение киножизни за рубежом явно неудовлетворительно, что критика зачастую выдержана в комплиментарном, «дипломатическом» тоне. Ведь не секрет, что зачастую на экранах мы видим далеко не лучшие образцы киноискусства социалистических стран. А много ли критических статей об этих фильмах, статей умных и острых, можем мы назвать. Увы, очень часто критики ограничиваются лишь пересказом сюжета и отзывами комплиментарного характера — в основном к юбилеям и фестивалям. Отсутствие в подобных статьях объективной оценки вредит не только «рядовым» читателям, но и самим создателям фильмов, ждущим конкретного анализа своих произведений.

Все выступавшие на дискуссии выдвинули интересные предложения, представляющие, как нам кажется, интерес не только для редакционных работников и критиков-профессионалов, но и для всех читателей нашего журнала.

Совещание продемонстрировало единство наших взглядов, единство устремлений, единство задачи, которой служат художники стран социализма. Оно прошло в обстановке искренней требовательности к своему труду и труду своих коллег по профессии.

Не имея возможности полностью опубликовать стенограмму совещания, мы предлагаем читателям выдержки из выступлений его участников.

●

От Союза кинематографистов СССР участников встречи приветствовал первый секретарь правления Союза ЛЕВ КУЛИДЖАНОВ. Он сказал:

— Необходимость такого совещания давно назрела. Все вы часто встречаетесь на фестивалях, ездите друг к другу в гости, однако в таком полном составе это, очевидно, первая встреча. Весь «генералитет» киножурналистики социалистических стран присутствует в этом зале.

Я думаю, что и итоги этой встречи также будут иметь важное, так сказать, «стратегическое» значение. Назрело очень много вопросов, по поводу которых имеет смысл обменяться конструктивными идеями, с тем чтобы консолидировать наши усилия.

ЛЮДМИЛА ПОГОЖЕВА (журнал «Искусство кино», СССР):

— Я не очень довольна тем, как на страницах нашего журнала освещается жизнь кинематографии социалистических стран. Мы делаем это от случая к случаю, часто ограничиваемся информационными материалами, комплиментарными статьями. Хотя знакома я, кажется, со всеми здесь присутствующими, но в практической работе мы все же еще недостаточно тесно связаны. Мы забываем, что мы — огромная сила. У нас в социалистических странах выходит более двадцати журналов по вопросам кино. Мы могли бы делать, мне кажется, гораздо большее, чем делаем сейчас, для формирования мирового общественного мнения, для укрепления философских и эстетических позиций социалистического искусства.

На последних международных кинофестивалях фильмы наших стран занимают все более и более заметное место, они получают премии. Отличную картину «Холодные дни» показали на фестивале в Карловых Варах венгерские кинематографисты, очень умную картину «Три» привезли на этот же фестиваль югославские товарищи. Но вровень ли с этим уровнем идет пресса? Достаточно ли внимания мы уделяем нашим проблемам? Умеют ли наши журналы быть своего рода визитной карточкой социалистического искусства? Глубоко ли мы изучаем искусство друзей? Есть ли у нас специалисты, которые занимаются отдельными кинематографиями или группой кинематографий?

Мы внимательно следим за кинематографическими изданиями Польши, Венгрии, Югославии, Румынии и других стран, но мне кажется, что удельный вес и серьезность разговора о важнейших проблемах социалистического киноискусства все еще недостаточны. Мы должны лучше знать друг друга. Стоит подумать о совместных дискуссиях по актуальным вопросам, о совместном издании сборника. Разговор об этом поднимался во время советско-венгерского симпозиума Андрашем Ковачем и Ильей Вайсфельдом. Такой сборник мог бы выходить ежегодно, в нем можно публиковать лучшие работы критиков социалистических стран.

На страницах нашего журнала гораздо импозантнее подчас выглядят статьи и материалы, касающиеся проблем, скажем, итальянского кино, чем статьи, касающиеся проблем нашего социалистического искусства.

Такие совещания, как это, должны послужить дальнейшему упрочению деловых контактов.

ЭРВИН ДЕРТЯН (журнал «Фильмвилаг», Венгрия):

— Четыре года назад я был в Москве на «Мосфильме», где познакомился с «домашним музеем» студии. Меня удивило, какие хорошие экспонаты есть в этом музее, какие отличные фотографии. А в то же время для нас в последние годы самой большой проблемой являются именно фотокадры из советских фильмов. К чему же этот музей, если широкая публика не может познакомиться с ним?

По-моему, нужно решить вопрос о создании общего кинематографического журнала социалистических стран, в первую очередь для зрителей. Может быть, этот журнал стоит выпускать четыре раза в год. Задача его — публиковать статьи о современных проблемах кинематографии во всем мире.

В то же время мне кажется, что для кинематографистов должен выпускаться специальный номер такого журнала с публикацией статей критиков о новых фильмах. Это помогло бы нам лучше узнать друг друга. Очень важно также еще больше укрепить личные контакты. У нас, в Венгрии, для этого есть определенные финансовые возможности, которыми, к сожалению, мы до сих пор еще не воспользовались.

Главная цель нашей конференции — сближение различных социалистических кинокультур и эффективное, успешное их взаимообогащение с помощью кинопрессы.

Хорошо бы до открытия V Московского международного кинофестиваля подвести «под крышу» наш первый альманах. Весьма вероятно, что мы в Венгрии найдем возможности для издания венгерского варианта этого альманаха. И другие товарищи, наверно, смогли бы это сделать.

Здесь говорили, что нужно заключить нечто вроде союза для «защиты» фильмов друг друга. Я поддерживаю это предложение с тем лишь условием, чтобы эта «защитная» организация была направлена и на взаимную критику наших фильмов.

Чтобы социалистическое киноискусство всегда было на той высоте, на которой оно стояло во времена Эйзенштейна и Пудовкина и которая наглядно убеждает в превосходстве нашей идеологии и нашего мировоззрения, нам нужно много и упорно работать. Неправильно было бы считать эту задачу уже решенной.

БОЛЕСЛАВ МИХАЛЕК (журнал «Фильм», Польша):

— Мне кажется, что трудности с опубликованием и неопубликованием тех или иных статей возникают не только по техническим причинам. Есть и другие. У нас, в Польше, такие проблемы возникают, если мы должны писать о кино, скажем, советском, чехословацком или венгерском.

Существует определенный взгляд, который можно назвать взглядом «дипломатическим» или взглядом «взаимной вежливости». Автор, который по его выступлениям в польской прессе известен как очень острый критик, не идущий на компромиссы, меняет интонацию в статьях, предназначенных для зарубежных журналов или когда он пишет для наших киноизданий о фильмах социалистических стран. Если даже все считают, что тот или иной фильм из дружественной нам страны действительно является слабым, то и тогда делается все, чтобы как-то смягчить оценку.

У нас есть такое определение: «экспортная статья». Экспортная статья не имеет торговой ценности, и в то же время моральная ценность ее очень велика. Но тут снова начинает срабатывать тот же самый механизм: когда мы пишем о своих фильмах, о явлениях нашей кинематографии для зарубежной печати, мы пишем иначе, чем для собственных журналов.

Мне кажется, что в наших журналах, газетах, в нашей критической деятельности мы должны бороться с этим. В то же время наши газеты и журналы не должны ограничиваться критикой только тех фильмов, которые попали в нашу страну и показываются на наших экранах, но должны касаться и тех фильмов, которые являются интересным явлением в своей собственной стране, хотя и не идут по тем или иным причинам на наших экранах.

СТЕВО ОСТОЙИЧ (журнал «Филмска култура», Югославия):

— Я хочу коснуться истории, которая случилась недавно на фестивале в Бергамо. Один из буржуазных критиков, с которым мы познакомились на фестивале, написал в своей статье, что в фильмах социалистических стран, представленных на этом фестивале, выделяется одна общая проблема — социальный кризис интеллигента в социалистических странах.

Мы — представители социалистических стран — не сумели растолковать, как мы сами понимаем эту проблему, и вышеупомянутый критик заметил, что у нас самих нет единой точки зрения. Я думаю, что было бы лучше, если бы мы, говоря о том, существует ли эта проблема, подняли вопрос об ответственности интеллигента в социалистическом обществе и могли бы провести полемику на страницах наших журналов. Подобные дискуссии мы могли бы организовать на фестивалях в социалистических странах, обсуждая там вопросы, которые нас волнуют.

Контакты между нами очень нужны, потому что мы все еще плохо знаем друг друга.

К примеру, в книге советского киноведа профессора С. Комарова «История зарубежного кино» (первый том, посвященный периоду немого кино) ничего не говорится о югославском кино. Ни одной фразы. Я уверен в добрых намерениях автора и издательства «Искусство», но сказать об этом я должен, ибо это свидетельствует о том, что мы плохо знаем друг друга. А ведь в то время, о каком идет речь в книге, в Югославии были созданы фильмы, которые можно легко найти в крупнейших фильмотеках мира.

Я считаю наше собрание очень полезным и думаю, что на нем должны были присутствовать также сотрудники из других журналов и ежедневных газет, имеющих отделы кино.

Не надо забывать, что в капиталистических странах есть и прогрессивные критики, с которыми мы должны поддерживать контакты и которые в то же время ожидают от нас помощи. Нам не следует замуровываться в изолированную организацию, так как мы не должны забывать, что они работают в более тяжелых условиях и им нужна даже бо́льшая помощь, чем мы можем дать.

Сотрудничество с прогрессивными критиками на Западе я считаю одной из важных наших задач.

Мы в течение многих лет говорим, что нужно повышать эстетический уровень кинозрителей. Я думаю, что даже журналы, предназначенные для самого массового зрителя, должны вести борьбу против плохих фильмов, которые, к сожалению, еще существуют, восставать

против плохого вкуса и всячески воспитывать зрителя. Даже ценой того, что публика будет меньше посещать кинотеатры, когда в них идут скверные фильмы.

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ (кинорежиссер, СССР):

— В глазах всего мира мы предстаем, и это естественно, как блок социалистических стран. И я не вижу причины, почему мы должны этого стесняться. Такие киноиздания капиталистических стран, как «Кайе дю синема», «Позитиф» или «Филм калчер», нисколько не стесняются того, что они коллективно защищают свои эстетические и, конечно, идеологические позиции.

Буржуазная пресса пробует отделить одну социалистическую кинематографию от другой. Вам как журналистам давно известно, что это испытанный прием.

Например, поиски мастеров чехословацкого кино выглядят в отзывах многих буржуазных критиков как сознательный отказ от принципов социалистического искусства, как противопоставление новой, молодой чехословацкой кинематографии «прогнившим» основам советского кино и вообще всего кино социалистического лагеря. Вы хорошо знаете, что в свое время делались такие же попытки по отношению к польскому кино. А мы, по существу, не отвечаем на это.

ЭМИЛ ПЕТРОВ (журнал «Киноизкуство», Болгария):

— Я думаю, сейчас очень нужно в интересах нашего социалистического киноискусства выпускать проблемно-панорамное издание, в котором кинематография наших стран предстала бы как целое, как новая эстетическая категория. Это должно быть издание, где будут выступать и критики и создатели социалистического киноискусства, чтобы раскрывать и все его богатство и его недостатки, обобщать накопленный опыт. Для этого необходимо своевременно знакомиться с произведениями искусства, которые заключают в себе этот опыт. Это должно быть одной из важнейших наших задач в совместной нашей работе с кинематографистами.

Для этой цели союзы кинематографистов должны иметь право давать командировки в ту или иную страну для контакта журналистов с кинематографистами. Это одна из главных задач, которой сейчас не придается должного значения.

КЛАУС ЛИППЕРТ (журнал «Фильмшпигель», ГДР):

— Я здесь хотел бы затронуть проблему, которая связана с изданием журнала для массового читателя. Редакции таких журналов работают, можно сказать, между двумя полюсами. Первый полюс — это публика, для которой делается фильм, а второй — это сами кинематографисты.

В Чехословакии летом 1966 года были проведены ставшие традиционными и пользующиеся большой популярностью кинофестивали трудящихся. ГДР представила на них посредственный развлекательный фильм «Путешествие в брачную постель». Мы у себя критиковали этот фильм. Но вот вернулся из Чехословакии режиссер — очень обрадованный. Он рассказал, что фильм был высоко оценен чехословацкими зрителями и занял на фестивале третье место, получив наибольшее число голосов среди фильмов социалистических стран.

Мы должны добиться такого положения, чтобы зрители были более восприимчивы к критике, поднять их культурный уровень. И когда коллега Михалек говорит здесь о своеобразной метаморфозе при написании «экспортных» статей, то я думаю, что те же самые проблемы стоят и перед нашими массовыми изданиями.

В то же время нельзя упускать из виду и вопросы рентабельности. Нужны ли нам статьи, которые дают резкую критику фильмам, если эти статьи способствуют тому, что фильм не смотрится? Я думаю, что на содержание статей в популярных киноизданиях оказывают влияние не только моральные, но также экономические факторы.

ГАЛИНА КОПАНЕВА (журнал «Фильм а доба», Чехословакия):

— Чехословацкому кино уделяется чрезмерное внимание на Западе. С тем, что о нем пишут, иногда можно согласиться, а иногда нельзя. Но не этими отзывами определяется характер нашего кино. Буржуазные журналисты выискивают в наших фильмах то, чего в них и в помине нет и чего наши режиссеры не думают говорить. Это все не очень серьезно, потому что так называемое «чехословацкое чудо» не родилось на пустом месте. Оно впитало в себя лучшие традиции нашей культуры. Не следует забывать и того, что молодые режиссеры, которые ставят сейчас картины, учились в то время, когда на наших экранах демонстрировались советские картины выпуска 1956—1957 годов, что они воспринимали, и также очень активно, венгерские

картины 50-х годов. Это имеет прямую связь с традициями всего нашего социалистического лагеря. Можно с уверенностью сказать, что те чехословацкие картины, которые за последнее время с успехом демонстрируются на западном экране, не бросают тень на социализм. Более того — эти фильмы ни на шаг не отступают от нашей социалистической идеологии.

Однако беда в том, что наша кинокритика сама не ведет наступление и что мы не делаем все необходимое, чтобы на Западе были правильно информированы о том, какие картины у нас снимаются, в каком состоянии находится наша кинематография.

Необходимо добиться возможности для журналистов, как и для режиссеров, чтобы они могли более длительный срок находиться за рубежом, чтобы они могли войти в более тесные контакты с зарубежными кинематографистами.

ОТАКАР ВАНЯ (газета «Кино и телевидение», Чехословакия):

— Я представляю издание, которого пока еще не существует, оно только подготавливается, и скоро выйдет первый номер. Его издатель — Союз кинематографических и телевизионных работников Чехословакии.

Бесспорно, чувствуется большой недостаток хороших фото, хороших информаций, хорошего материала, который к тому же и не приходит вовремя. Но мне кажется, что этот вопрос не можем решить мы — сотрудники журналов. Это скорее дело рекламно-информационных агентств. Мы получаем отличные фотографии от французских, итальянских, английских киноагентств. А такие организации, как чехословацкий «Экспортфильм», «Совэкспортфильм», работают в этом отношении плохо, материалы, предоставленные ими, высоким качеством не отличаются. Так что собственными силами решить этот вопрос нам не удастся.

Следует подумать и вот над чем. В прокате социалистических стран очень часто отсутствуют те чехословацкие картины, которые мы у себя считаем лучшими.

ЛЕХ ПИЯНОВСКИЙ (журнал «Кино», Польша):

— Мне показалось очень интересным предложение о создании альманаха социалистической кинокритики. В таком общем издании могли бы помещаться лучшие статьи из журналов социалистических стран, и мы имели бы представление не только о критике социалистических стран, но и о состоянии кинематографии в этих странах.

Создавшаяся обстановка взаимной дипломатии приносит ущерб всей социалистической кинематографии.

В плебисците читателей «Советского экрана» определились два советских фильма — самый, по мнению читателей, лучший и самый плохой. Самым лучшим был признан фильм «Председатель», самым плохим — «Звезда балета». Как вы думаете, какой из этих двух фильмов был показан на экранах Польши и какой не был показан? Ответ: ни один из этих фильмов не был показан, правда, под названием «Звезда балета» демонстрировался фильм о Майе Плисецкой, а картины «Председатель» в Польше до сих пор не знают.

Аналогичное положение, насколько я знаю, складывается и в других социалистических странах, зрители которых подчас не знакомы с лучшими произведениями кинематографии той или иной братской страны.

Мне кажется, что при всей общности целей, которые преследуют наши фильмы, их отличает киноязык, который зависит от культурных традиций, от ситуации в кинематографии и от того, насколько удаются поиски нового, эксперимент. Настоящая оценка невозможна без глубокого знания всей кинематографии. И здесь мы возвращаемся к тому, с чего начали,— к обязанности критики информировать обо всем новом, а не только о том, что в данный момент есть на экранах страны.

Факты говорят о том, что социалистическая кинематография — в наступлении. И поэтому нет необходимости ее защищать, задача критики — помочь ей в атаке. Наступление социалистической кинематографии происходит не только на фестивалях, где наши фильмы получили очень много наград. Еще более важно, что социалистическая кинематография завоевывает в капиталистических странах все больше зрителей. Для меня очень радостным, оптимистическим является тот факт, что в Федеративной Германии демонстрируется фильм производства Германской Демократической Республики «Приключения Вернера Хольта». Это, без сомнения, выдающийся успех социалистической кинематографии, причем на самом трудном участке. Было бы очень хорошо, если бы наша критика была такой атакующей, как и наше искусство.

Буржуазная критика во всем мире очень остро и активно нападает на наше искусство, причем в самых различных формах. Основная тенденция буржуазной критики заключается в том, что она выискивает самые слабые стороны нашей жизни и с большой радостью пишет об этом. Это происходит чаще всего потому, что сами мы очень редко пишем с наших позиций об этих слабых сторонах. А ведь бывает и так, что и в наших странах выпускаются плохие фильмы, имеющие буржуазные тенденции. Часто они плохи потому, что просто глупые. Когда мы об этом не пишем, то тут же об этом пишут буржуазные критики. Основным направлением нашей атаки должна быть полная, откровенная и искренняя оценка нашего творчества.

ДМИТРИЙ ПИСАРЕВСКИЙ (журнал «Советский экран», СССР):

— Главной своей задачей наш журнал считает — быть советчиком зрителей в выборе и оценке тех фильмов, которые идут на наших экранах.

Мы рецензируем в течение года все советские фильмы, даем короткие или большие рецензии или обзоры. Мы стараемся дать зрителю компас в бурном море нашего репертуара и поэтому хотим, чтобы наши статьи были доступны, серьезны и критичны.

Но в то же время надо признать, что и у нас есть какая-то внутренняя инерция давних времен, когда считали, что критически отзываться о картинах социалистических стран — это значит оказывать им дурную услугу. У нас в журнале часто бывает так: выходит слабый фильм какой-либо социалистической страны (а такие попадают на наши экраны) — мы думаем: ну что — ругать? И решаем: не стоит, лучше промолчим, чтобы не кривить душой.

Бывают такие вещи. А зрители этого не прощают.

Мы приглашаем в гости на страницы «Советского экрана» каждый из присутствующих здесь массовых журналов. Мы дадим один раз в год разворот, три полосы, четыре полосы, чтобы на этой площади мы могли иметь картину сегодняшней венгерской, румынской, любой другой социалистической кинематографии: и небольшую обзорную статью, и проблемное выступление критика, и сообщение о новых книгах, и сообщение о фильмах, и юмор. Пусть ваш художник оформит эту полосу, это будет лицо вашего журнала.

ЕКАТЕРИНА ОПРОЙЮ (журнал «Чинема», Румыния):

— Самое важное, о чем нам надо задуматься,— это связь между кинематографической критикой и зрителями. Эта проблема не локальная, и касается она не только социалистической кинематографии. В настоящий момент ситуация эта принимает иногда даже драматические формы. Мы находимся в состоянии «развода» критики со зрителями. Иногда мы рискуем быть авангардом, за которым следуют лишь немногие, а иногда мы рискуем стать арьергардом, что тоже не делает нам чести.

Я предлагаю, чтобы на будущей встрече обсуждалась эта тема.

Мы мало знаем друг о друге, а то, что знаем, подчас не слишком характерно. Я, как критик, сочла бы, например, недопустимым, если бы, скажем, французский кинематограф был представлен только фильмами Бордери или Кристиан-Жака. Кинематограф капиталистических стран представлен на наших страницах довольно широко, а вот кинематография братских стран на страницах наших журналов представлена подчас всякими бордери.

Кинематографии социалистических стран имеют общие принципы, и мы все должны их защищать. Но каждая кинематография имеет свое собственное лицо, да и каждый кинематограф не однороден. В каждой национальной социалистической кинематографии имеются тенденции, заслуживающие того, чтобы мы их защищали, и мы должны приложить к этому всю нашу творческую энергию, все наши усилия.

ГЕРМАН ХЕРЛИНГХАУЗ (журнал «Фильм — Виссеншафтлихе Миттайлунген», ГДР):

— Буржуазная критика отнюдь не является только эстетствующей, как мы часто думаем. Она все больше представляет политическую программу, за которую выступает с вполне определенными и точными средствами. Одновременно она вызывает нас на ответ. В этом случае для нас недостаточно того, что критик знает произведения, скажем, Конрада Вольфа, что он хорошо знает свою национальную продукцию. Необходимо уметь вести не только дискуссию с явлениями искусствоведческого плана, но и политическую дискуссию.

Мы иногда слишком поздно начинаем разговаривать об определенном процессе в кинематографе. К примеру, проблемы, связанные с «синема-верите», мы стали обсуждать уже после того, как во Франции и других западных странах давно отшумели о них критические баталии.

Я хочу привести пример настоящей солидарности социалистических друзей.

Задолго до того, как праздновалось двадцатилетие ДЕФА, мы обратились ко многим крупным деятелям международного кинематографа с просьбой высказать мнение в связи с нашим праздником. Само собой разумеется, все ответы были сформулированы в вежливом тоне — никогда ведь не скажешь ребенку в день его рождения, что он лопоух. И все же большинство отвечавших дали вполне определенную, вполне четкую критику, когда поддерживали традиции антифашистского фильма на ДЕФА и одновременно обращались к нам с вопросами: где же ваши фильмы о современности ГДР?

ЯН ГОРЖЕЙШИ (журнал «Кино», Чехословакия):

— К кинозрителям мы должны подходить сегодня дифференцированно. Надо избавиться от очень приятного, но примитивного представления, что существует единообразный зритель, о котором мы знаем все. Мне кажется, что в данной ситуации всем социалистическим журналам недостает научного исследования зрителя.

Есть еще одна проблема, о которой здесь не говорилось. Как быть с фильмами попросту скучными? В Праге о подобных фильмах рассказывают такой анекдот. Девушка спрашивает знакомого: «Как тебе нравится такой-то фильм?» Тот пожимает плечами: «Как мне понравился этот фильм? В одиннадцать я посмотрел на часы, оказалось, что только половина десятого».

Мы не пишем об этих фильмах, мы лишь отмечаем, что такие фильмы у нас демонстрируются. Но этого недостаточно. Непременно нужно говорить о том, что эти фильмы по ошибке попали в наши кинотеатры, что они, эти фильмы, дискредитируют кинематографии, которые представляют.

ИВАН СТОЯНОВ (журнал «Болгарские фильмы», Болгария):

— Обменные поездки редакторов до сих пор проводились случайно и нерегулярно. Надо разработать план на 1967 год для обмена редакторами и кинокритиками между всеми нашими кинематографическими изданиями, планируя на это необходимые финансовые средства, транспорт и т. д.

Нужно, чтобы хоть один раз в год каждый из журналов посвятил свои страницы кинопроблемам всех братских социалистических стран. Таким образом полтора десятка статей, собранные вместе, смогут дать общую сравнительную картину проблем социалистического кино, которой нам сейчас не хватает.

АЛЕКСАНДР НОВОГРУДСКИЙ (председатель комиссии по теории и критике Союза кинематографистов СССР):

— Каждый из нас, кто внимательно следил за ходом этой чрезвычайно интересной и содержательной дискуссии, прежде всего может порадоваться тому, с каким абсолютным единодушием все участники разговора заявляют о своем стремлении еще активнее отстаивать наши общие позиции, наши общие принципы — позиции и принципы социалистического киноискусства.

Я хочу поделиться своими впечатлениями о недавнем фестивале авторского фильма в Бергамо, ибо то, что я там увидел, имеет, по-моему, прямое отношение к вопросам, обсуждающимся на нашей встрече.

Из двадцати шести фильмов, предложенных разными странами, отборочная комиссия допустила на конкурс шесть. Из них четыре фильма социалистических стран: польский фильм «Барьер», чехословацкий — «Блуждание», югославский — «Понедельник или вторник» и советский фильм «Долгая счастливая жизнь».

После этого произошло то, о чем упоминал тов. Остойич: большинство итальянских газет (в сущности, вся итальянская буржуазная печать) заговорили о том, что вот наконец кинорежиссеры социалистических стран показали в правдивом свете действительность этих стран. Показали, какая это мрачная, безнадежная, бесперспективная действительность, лишенная каких-либо проблесков света.

Наш коллега Герман Херлингхауз совершенно справедливо квалифицировал газетную критику в ряде западных стран как в высшей степени политическую критику. Авторов этих статей меньше всего интересовали какие-то новации в области кинодраматургии или киномонтажа; их интересовала только та сторона дела, о которой я сейчас упомянул.

В своем выступлении Галина Копанёва справедливо и очень точно говорила о том, что буржуазная критика, буржуазная пропаганда стремятся, во-первых, вбить клин между социали-

стическими кинематографиями, поссорить их между собой и разъединить, а во-вторых, стремятся истолковать в выгодном духе все, что идет на экранах социалистических стран, по-своему аргументировать и повернуть в выгодную для них сторону. Это абсолютно верно.

Художники наших стран, не желая, конечно, этого, иногда чрезвычайно облегчают буржуазным пропагандистам их задачу.

В четырех картинах, которые показывались на Бергамском фестивале, перед зрителями действительно предстал необычайно скучный, угрюмый мир, населенный странными людьми, иногда даже хочется сказать, не людьми, а монстрами, мир без всякого общественного идеала у героев и очень неясной, смутной позицией у авторов.

О фильме поляка Сколимовского «Барьер» правые итальянские газеты писали, что в нем чувствуется зашифрованное проклятие окружающей жизни. Я понимаю, что с этим можно не согласиться. И я не согласен. Но опровергнуть этот домысел на основании фильма трудно, потому что стилистика его какая-то странная, нечто вроде неосимволизма. Вся структура состоит из символов, не имеющих одного признака, обязательного для символов. Символ требует ясности. А здесь не символ, а шифр, криптограммы, которые каждый может читать по-своему.

Польский критик Щепаньский пишет: тот факт, что 1965 год прошел под знаком «Вальковера», а 1966 год прошел под знаком картин «Шифры» и «Барьер», свидетельствует о том, что польское кино не находится в тисках кризиса. И он надеется, что в грядущие годы фильмы такого рода это подтвердят.

Я думаю, здесь немного не хватает подробного размышления о философии современного социалистического киноискусства. Есть какое-то стремление во что бы то ни стало поставить один ориентир, который, дескать, обозначает прогресс. И как-то зажмуриться на все прочее.

И наши чехословацкие друзья, мне кажется, иногда спешили с выдвижением ориентиров. Некоторые слишком генерализировали одно направление, забывая о широте фронта социалистического киноискусства, устремляя внимание на одно направление — поиска, который, правда, приносит успех на международных фестивалях, в котором есть много интересного и талантливого, но это ведь только одно направление.

Насколько это правильно, спрашиваю я себя. Ибо вопрос об ориентирах, которые программно выдвигаются, впрямую касается критиков, и вопрос этот очень серьезный. У нас было много поспешных суждений, они, к сожалению, встречаются и сейчас, в том числе и в советских киноизданиях.

Нельзя ли сделать так, чтобы каждый год, соответственно на Московском международном фестивале и на Карлововарском международном фестивале, на которых, как правило, бывают все наши гости (если не будут, конечно, возражать чехословацкие товарищи), главные редакторы и основные работники журналов собирались бы, приезжая раньше или задерживаясь на два дня, чтобы продолжить этот необычайно важный и интересный разговор.

НИКОЛА СПИРОВ (журнал «Фильмови новини», Болгария):

— Было бы очень хорошо, если бы на последующие наши встречи, которые, мне кажется, обязательно должны последовать за этой, делегаты смогли привезти с собой самые значительные фильмы своей страны, чтобы мы могли их посмотреть, обсудить, обменяться мнениями. Мне кажется, эти встречи будут очень важны для дальнейшей нашей работы.

Цель буржуазной кинокритики — разобщить наши кинематографии. С одной стороны, они превозносят «чехословацкое чудо», с другой — нападают на советскую кинематографию. Мне кажется, что в последнее время буржуазные кинокритики подняли кампанию именно против советского киноискусства.

Нам следует выработать единую позицию и организованно, не стесняясь этого, давать отпор этому идеологическому наступлению. Совещания, подобные тому, которое мы проводим сейчас, во многом помогут нам в нашей работе.

ИЛЬЯ ВАЙСФЕЛЬД (ВГИК, СССР):

— Существует, на мой взгляд, парадоксальная ситуация. Заключается она в том, что у нас, по моему глубокому убеждению, сложилась очень интересная, значительная литература по теории кино, сложились традиции критики, и нам очень легко назвать в разных журналах и разных странах интересные, талантливые — дискуссионные или бесспорные — статьи, посвященные проблемам кинематографии своей страны или общим проблемам современного кино-

искусства. Но как только возникает необходимость систематического освещения искусства других, дружественных стран, наша критика становится астматической. Дыхание ее то затрудненное, то очень учащенное.

Приведу пример из нашей практики. До недавнего времени у нас совершенно не выходили книги по вопросам польского кино, да и серьезных статей о нем было немного. И вдруг хлынул поток: вышла монография о Вайде, вышла книга о Кавалеровиче, готовится книга о Форде, вышел перевод интереснейшей книги Михалека (и я не сожалею, что причастен к этому), вышла книга И. Рубановой, находится в печати книга Я. Маркулан.

Само по себе это прекрасно. Польское кино, бесспорно, заслуживает самого пристального внимания. Но вот с чехословацким кино совсем другая ситуация. Наша активность здесь явно недостаточна: тема эта не находит у нас достаточного освещения.

Я считаю, что мы недостаточно занимаемся пропагандой достижений критической мысли социалистических стран. Л. П. Погожева сообщила о том, что редакция журнала «Искусство кино» предполагает выпускать ежегодник журнала на нескольких языках. Следует, мне кажется, поддержать это начинание. Это будет способствовать нашей пропаганде, да и сам журнал «Искусство кино» станет лучше и интереснее.

Я, как читатель и критик, с удовольствием прочитал бы и сборник наиболее интересных статей, которые могли бы быть отобраны редакциями журналов других социалистических стран и тоже изданы на нескольких языках. Мне кажется, это было бы одной из форм демонстрации достижений критической мысли социалистических стран, очень важной как для нас самих, так и для кинематографий капиталистических стран. Как ни грустно в этом признаться, но мы довольно пассивны. Буржуазная критика в этом смысле проявляет гораздо больше изобретательности и активности.

Нам следует поднять культуру информации, культуру интервью. Вся наша печать, включая и тонкие журналы, должна не проходить мимо того свежего, талантливого, оригинального, что появляется в киноискусстве разных стран, что развивает эстетическую мысль, что воспитывает вкусы. Я напомню, что знаменитая заявка Эйзенштейна, Александрова и Пудовкина о будущем звукового кино, написанная в конце 20-х годов, была напечатана впервые в тогдашнем «Советском экране», тонком журнале, предназначенном для массового читателя.

ЛАСЛО ДАЛОШ (журнал «Фильм, синхаз, мужика», Венгрия):

— В истории нашей уже был такой период, когда каждый фильм считался шедевром. Но зрители не очень-то этому верили и рано или поздно теряли доверие к критике. Это проявлялось, в частности, и в том, что когда критика неодобрительно отзывалась о каком-либо фильме, зрители стремились во что бы то ни стало посмотреть этот фильм. Одна из наших основных задач — завоевывать все большее доверие наших читателей, зрителей наших фильмов.

КЭЛИН КЭЛИМАН (журнал «Контемпоранул», Румыния):

— Наиболее эффективные, наиболее действенные пути к тесному сотрудничеству нам следует искать не только потому, что зрители заинтересованы в более глубоком знакомстве с кинематографиями наших стран, но и потому, что самим кинематографистам чрезвычайно важно больше и глубже знакомиться с работами своих коллег из социалистических стран. До сих пор, мне кажется, имело место только случайное сотрудничество. Для того чтобы оно стало постоянным и более тесным, нам необходимо лучше знать друг друга. В частности, кинематографисты и киноведы из социалистических стран должны принимать участие в национальных кинофестивалях, которые проводятся ежегодно в наших странах. Ведь на них подводятся итоги в области кинематографии за целый год.

Но даже когда читателям известно, что появляется нового, интересного в творчестве кинематографистов разных стран,— как зрители они часто не имеют возможности увидеть эти картины. Можно объяснить, какой вкус имеет шашлык, но ведь одно дело рассказывать об этом, другое дело самому попробовать. Поэтому я считаю, что следствием наших встреч должно быть оказание влияния на экспорт и импорт фильмов. Недостаточно, чтобы только мы одни видели самые интересные достижения в кинематографии братских стран, надо, чтобы наш зритель мог их увидеть и увидеть вовремя. Мы должны постоянно помнить о наших зрителях.

СЕМЕН ФРЕЙЛИХ (заведующий сектором кино Института истории искусств, СССР):

— Мы сейчас с гордостью можем говорить о том, что в мире возникает всеохватывающая социалистическая кинематография. Возможно, когда-нибудь мы будем гордиться тем, что так

или иначе участвовали в ее создании. И смысл всех наших встреч заключается в том, чтобы активно участвовать в этом процессе. Не ждать его результатов, а во многом их предвидеть.

Я глубоко убежден, что главная беда значительной части нашей критики — дилетантизм. Если дилетант — часто даже искренне и с правильных позиций — ругает какую-нибудь картину, он моментально создает этой картине успех, и на нее валом валит публика. Когда же дилетант хвалит какую-нибудь картину, то даже если он по сути прав — в конечном итоге он вызывает к этой картине эстетическое отвращение, и зрители на нее почти не идут.

Почему это происходит? Мне один критик говорил: «Я умею анализировать идею фильма, его сюжет, наконец, сценарий, но я не могу анализировать работу оператора, работу художника». Он находится в глубоком заблуждении, ибо, не умея разобраться в работе художника или оператора, он не сумеет проанализировать и идею фильма и в конце концов введет в заблуждение зрителя, выдавая хорошее за плохое и плохое за хорошее.

●

Участники симпозиума выслушали выступление заместителя председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР ВЛАДИМИРА БАСКАКОВА, рассказавшего о новых фильмах, готовящихся на киностудиях советских республик, о новых тенденциях в развитии кинематографа, о предстоящем в 1967 году V Московском международном кинофестивале.

— Сейчас уже не будут какой-то пропагандистской акцией или самовнушением слова о том, что социалистическое искусство заняло на мировом экране по-настоящему очень важные позиции. Большие достижения имеются в киноискусстве всех социалистических стран, и, безусловно, у нас сейчас есть фильмы, разные по тематике и по направленности, по жанрам и по стилю, по творческой манере их создателей. Но на коммерческих экранах мира мы еще не занимаем тех позиций, которые могли бы занимать. И думается, что здесь многое могли бы сделать наша печать, наши критики, если бы они работали более дружно и согласованно, если бы велась более активная борьба в нашей общей и кинематографической печати против реакционных явлений буржуазного искусства, в поддержку прогрессивного искусства стран Запада и всего лучшего, что есть в нашем социалистическом искусстве.

Такие возможности у нас имеются, и их нужно использовать. И, может быть, это совещание, это дружеское собеседование, на которое собрались представители редакций и крупные критики социалистических стран, поможет нам более активно продвигать социалистическое искусство на экраны мира.

Здесь в ходе дискуссии отмечали, что буржуазная критика в последнее время становится все более политической, и часто те или иные фильмы советской кинематографии и кинематографий социалистических стран расхваливаются не за их художественные качества, не за то, как в них воплощена правда жизни, правда человеческого характера, а за то, как, с точки зрения буржуазных пропагандистов, показана в них та или иная теневая сторона нашей действительности. И поэтому бывает так, что слабые фильмы, которые осуждаются нашей критикой, вдруг оказываются в центре внимания буржуазной печати, в то время как она проходит мимо подлинных достижений социалистического искусства.

Часто, даже не видя фильма, на Западе пишут о нем как о каком-то крупном событии только на основании того, что в нашей печати появилась критическая статья или дошел до них слух, что этот фильм кому-то в Советском Союзе не понравился. Но стоит этот фильм показать там, как вдруг о нем перестают писать. Так было с фильмом «Мне двадцать лет». О нем очень много писали до того, как его видели на Западе. Когда мы привезли его в Италию и показали на Неделе советского фильма, писать о нем перестали. А итальянские кинокомпании, которые до этого проявляли интерес к фильму, отказались его купить. Потому что они увидели, что фильм по своему содержанию не отвечал тем надеждам, которые на него возлагали буржуазные пропагандисты. Так же бывает и с некоторыми другими нашими фильмами.

Одним из недостатков нашей критики является боязнь определенности в оценках, иногда боязнь говорить о том, что что-то плохо или что-то слабо — даже в фильме крупного или талантливого мастера.

Недавно вышла книга Виктора Шкловского «За 40 лет». Это очень интересная книга; в ней помещены, в частности, его статьи, написанные 40 и 30 лет назад. Виктор Шкловский был дру-

гом и единомышленником Эйзенштейна и Дзиги Вертова, но в его статьях были и очень резкие оценки по адресу этих художников — сейчас их читать даже как-то странно; мы не привыкли в нашем обиходе говорить крупному мастеру, что ему что-то не удалось. Мы привыкли к округлым фразам.

Мне показалось, что в книге Болеслава Михалека о польском кино тоже есть та смелость в оценках, которой порой не хватает некоторым нашим критикам.

В последнее время наши творческие организации провели ряд социологических исследований, которые показали, что, как правило, мнение зрителей в основном совпадает с мнением принципиальной и разумной критики. Конечно, здесь есть издержки, конечно, иногда некоторые фильмы, которые нам кажутся слабыми, вдруг получают поддержку зрителей; но это происходит, когда забыт какой-либо жанр. Например, когда в загоне комедия, то бывает так, что и слабая комедия находит широкого зрителя.

Фильм «Председатель» не является ни комедией, ни детективом, ни произведением легкого жанра, а его в нашей стране посмотрели 50 миллионов зрителей. Это грандиозная цифра. Причина успеха фильма заключена в том, что проблематика его затронула очень широкие слои общества и оказалась созвучной мыслям, переживаниям и думам различных кругов населения.

Я привел этот пример потому, что мы должны поддерживать такие картины, которые правдиво отражают жизнь нашего общества, показывают, чем оно не похоже на капиталистическое, показывают, что существует социалистический человек. К сожалению, некоторые фильмы (они есть и у нас) пытаются убедить, что социалистической личности не существует, что концепции человека буржуазная и наша в общем тождественны, что человеку присущи лишь его общечеловеческие черты, причем звериное преобладает в нем над человеческим.

Во всей нашей критике — это потребность времени — должен быть развернут спор о человеке. Ибо искусство наше обращено к человеку, рассказывает о человеке, и долг создателей фильмов и нас, критиков,— показать, что же такое социалистический человек, что такое человек нашего общества, нового общества, каковы его особенности, как он живет, как он борется, как он противостоит другому миру. Это очень важно.

Было бы очень хорошо, если бы мы были лучше осведомлены, над чем сейчас работают ведущие режиссеры социалистических стран. Наши зрители, читатели наших журналов теперь очень хорошо знают многих мастеров социалистических стран, фильмы социалистических стран для них не безлики. Они знают режиссеров, знают актеров и с большим интересом знакомятся с информацией, со статьями о работе кинематографистов братских социалистических стран.

Эта встреча первая, и нужно надеяться, что такие встречи будут проводиться систематически. Нужно надеяться, что мы наладим наконец обмен информацией: ведь не так трудно ставить друг друга в известность о тех или иных важных событиях кинематографической жизни.

Мы должны выступать вместе, мы должны отстаивать те большие завоевания, которые имеются у всего социалистического искусства.

С заключительным словом выступила Людмила Погожева:

— Значение этого совещания прежде всего в том, что оно продемонстрировало единство наших взглядов, единство наших устремлений, единство той задачи, которой мы все служим.

Вместе с тем приятной особенностью совещания был его совершенно неофициальный тон. Оно прошло в обстановке искренней требовательности, серьезности. Никто никому не навязывал своих оценок, никто не стремился к унификации и универсализму своих устремлений. И самое приятное, что родилось хорошее недовольство современным уровнем работы критиков, которую нужно переводить на новый рубеж, на новый этап.

Я думаю, что самокритичность и недовольство явятся тем стимулом, той основой, которая поможет нам улучшить нашу работу.

В ходе дискуссии прозвучала тревога за состояние нашего киноискусства. Всегда ли верны и точны его ориентиры? И какова роль критики в развитии современного киноискусства? Все выступавшие были согласны с тем, что критика должна быть активнее и целеустремленнее в защите наших социалистических критериев. Мне очень понравился разговор о том, что нам не нужны «экспортные» статьи. Наше искусство настолько выросло, что мы не нуждаемся в похлопывании друг друга по плечу и в признании того, что уже признано.

Совершенно справедливо возникло желание обсудить наиболее острые проблемы современного состояния киноискусства, проблему современной темы, как она решается в наших новых фильмах, потому что именно в решении современной темы художник прежде всего высказывает свою точку зрения, свою оценку, показывает свое мировоззрение социалистического художника.

●

На совещании было решено:

сделать такие встречи традиционными, следующую встречу провести в Москве до начала V Международного кинофестиваля в июле 1967 года;

просить союзы кинематографистов братских стран приглашать сотрудников редакций и кинокритиков на все национальные кинофестивали;

предусмотреть в планах культурного сотрудничества увеличение количества командировок сотрудников редакций;

просить союзы кинематографистов издавать информационные бюллетени о новостях кино и вместе с фотографиями рассылать во все кинередакции;

уже в 1967 году выпустить первый сборник статей, посвященных киноискусству социалистических стран;

шире знакомить своих читателей с опытом работы других стран, давать обзорные статьи о наиболее интересных материалах, опубликованных в том или ином журнале.

Итак, положено начало важному, необходимому делу. И уже есть первые отклики на прошедшую дискуссию. «Во время московской дискуссии,— пишет в своем письме, присланном в Союз кинематографистов СССР, главный редактор польского журнала «Фильм» Болеслав Михалек,— мы все убедились в том, как драгоценна была эта инициатива и как много пользы мы можем извлечь из подобных встреч... Если нам удастся общими силами осуществить эти положения, это будет важный шаг в укреплении связей между киножурналами и кинематографиями социалистических стран, а также окажет благотворное влияние на деятельность наших журналов».

«Вряд ли я ошибусь,— пишет в венгерском журнале «Фильмвилаг» участник симпозиума Эрвин Дертян,— если скажу, что в первый же день московского совещания редакторов киножурналов социалистических стран обнаружилась тенденция сомкнуть ряды социалистического киноискусства и кинокритики, прояснить идейную проблематику, усовершенствовать организационную структуру — одним словом, мобилизовать все силы, чтобы достойно встретить великую годовщину Октября.

Мне представляется, что важнейшим итогом нашего совещания наряду с установлением личных контактов явилось то, что благодаря Союзу советских кинематографистов мы сможем продолжить свой обмен мнениями и превратить наши встречи в ежегодные.

Большое значение московского совещания в том, что оно наконец-то покончило с оторванностью кинокритики социалистических стран друг от друга, помогло создать более широкую и более надежную систему информации и помогает выработать принципиальные и практические позиции для нашей общей идейной борьбы».

Этими словами наших коллег, к которым, несомненно, присоединятся все участники дискуссии, мы заключаем наш отчет. Встреча завершилась, работа продолжается. Финальной точки не будет. Продолжение следует.



Микеланджело
АНТОНИОНИ

Почему я обратился к цвету

Мне нередко приходится слышать обращенный ко мне вопрос: «Почему фильм «Красная пустыня» — цветной?» Художнику трудно что-либо объяснять, но я попробую.

Когда я еще только думал об этом фильме, я посетил Равенну — город, с которым у меня связаны определенные и сильные воспоминания. После долгого перерыва Равенна на этот раз особенно воздействовала на меня своим настроением, тишиной и, наконец, красками. Я находился в удивительном окружении образов и впечатлений, которые возникали один за другим, укладываясь во мне в связный рассказ. Я видел этот рассказ, и он был цветным. Не думаю, что причина этого явления лежала лишь в области личной психологии. Есть тут и другие, более веские мотивы.

Мне кажется, что в современной жизни человека цвет занимает особое место. Одно то, что мы со всех сторон окружены цветными предметами, и естественными, и искусственными, как, например, цехи современных предприятий, преследующих цветом определенные производственные цели, говорит за то, что цвет активно участвует в физических и психологических сторонах жизни человека, воздействует на его интеллект. Здесь стоит начать думать и об искусстве.

Начиная работать над «Красной пустыней», я стремился к тем средствам, которые при всем их лаконизме могли бы усилить выразительность моего кинорассказа. Цвет стал одним из них. Казалось бы, что все это так просто, но я столкнулся здесь с непредвиденными трудностями. Обычно, когда говорят о цвете, подразумевают, что он является одним из признаков реального состояния вещи, неким объективным качеством. Но художник всегда субъективен, и для него краски определяют связь между вещью и ее наблюдателем. В характере этой связи важно многое: и освещение объекта, и обстановка, в которой он находится, и драматургическое действие, которое оказывает особое влияние на зрителя. Иначе, цвет — одно из средств вмешательства художника в реальность, средство, не существующее в черно-белых фильмах. Но цветовая палитра богата, а искусство требует скупого и точного отбора тех или иных цветов, соответствующих идее и настроению фильма. Так возникла задача поставить цвет на службу режиссеру. И вот примеры: в сцене, происходящей в Лагуне, краски помогают передаче чувства отчаяния и смерти. Если я «видел» краски эпизода в его особом настроении, то я не заботился о строгом следовании реальности — я окрашивал в цвете этого настроения и траву, и деревья, и искусственные предметы только для того, чтобы впечатление зрителя было наиболее цельным. Была и еще одна трудность. Когда живописец берет кисть и подходит к холсту, то решает именно тогда, какими должны быть краски. И каковы бы ни были мотивы его решения, исполнение можно назвать мгновенным. У режиссера кино существует значительный разрыв между замыслом и исполнением. Разрыв этот обусловлен тем, что цвет является одной из составных частей системы изобразительных средств фильма. Я вижу цвет значительно раньше, чем игровые, психологические слагаемые той или иной сцены. В зависимости от него приходится решать многое, что в черно-белых фильмах считается за основное.

Здесь хотелось бы сказать несколько слов о названии фильма. Именно в нем подчеркивается смысловое значение цвета, определяющее идею фильма. Пустыня потому «красная», что полна кровоточащих желаний людей, их земной плоти. В таком «цветовом» ви́дении я отнюдь не одинок. Недавно мне привели слова горьковской героини из «Детей солнца»:

Милый мой идет среди пустыни
В знойном море красного песка.
Знаю я, в дали туманно-синей
Ждет его пустыня и тоска*.

Из журнала «Чинефорум».

* Цитата эта была приведена в статье М. Туровской о фильме «Красная пустыня» («Искусство кино», 1965, № 10).

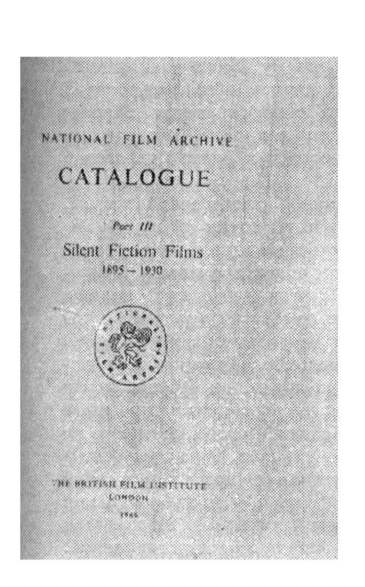
Я не знал этих слов ранее, и тем более совпадение удивительное.

И, наконец, трудность чисто практического порядка. До сих пор мы пользуемся ограниченной в своих возможностях съемочной техникой. Мелкозахватная камера, малая подвижность аппарата, ограниченный угол его наклона часто приводят к тому, что на пленке получаются совсем не те цвета, которые видит режиссер в натуре или в своем воображении. Стена, видимая с одной точки, имеет один оттенок, с другой точки — совсем другой, а средства, которыми мы пользуемся, еще не могут сделать ее такой, какой она должна быть по замыслу. Вот и получается, что мы подчинены технике, а техника — натуре. Так рождается фотографичность. Надо добиться, чтобы не мы «приспосабливались» к цвету, а чтобы натура, цвет видоизменялись, воспроизводились в соответствии с задачей, которую ставит перед собой режиссер. Ранее я делал фильмы для широкого экрана. Обратившись в «Красной пустыне» к цвету, я почувствовал, что широкий экран создаст здесь такое обилие красок, которое подавит и подчинит меня. А я должен был подчинить себе все это красочное богатство. Думаю, что я сумел одержать здесь победу.

Когда теперь меня спрашивают, буду ли я и впредь прибегать к цвету, то могу ответить: «Я буду продолжать». Но это зависит не только от меня, но и от моих продюсеров, поскольку цвет стоит дорого. Я убежден, что цвет придет в кино. Не случайно, Бергман и Рене, а теперь и Феллини почувствовали необходимость обратиться к цвету. Когда телевидение станет цветным, черно-белое кино не сможет более выдержать конкуренцию. Зритель привыкнет к реальности цвета, реальности, которую нельзя будет более насиловать черно-белыми фильмами. Сама наша жизнь, наше «обиталище земное» настолько прекрасны, что должны быть отражены во всем их богатстве и красочном великолепии.

Перевела К. ВИКТОРОВА

В ПОМОЩЬ КИНОВЕДАМ



Киноведение начинается с фильмографии. Это аксиома. Действительно, ведь невозможно изучать какой-то период в истории кинематографии или творчество любого мастера кино, не зная и, конечно, не видя фильмов.

Ежегодно на земном шаре выпускается около трех тысяч полнометражных художественных фильмов (а, может, даже и больше). Практически ни один человек просмотреть их не в силах. Но как же разобраться в этом богатстве. И здесь на помощь приходят национальные киноархивы, систематизирующие и описывающие фильмы, хранящиеся у них на полках.

Как известно, большую работу в этом направлении ведет Госфильмофонд СССР. Им уже выпущены каталог «Советские художественные фильмы» (1918—1957), в сборниках «Кино и время» помещены каталоги американских, французских и немецких немых фильмов, демонстрировавшихся на советских экранах, а также справочник по режиссерам советского кино и ряд других справочных материалов.

На этой странице напечатаны обложки четырех новых справочных изданий по кино, выпущенных за рубежом. Среди них «Словарь фильмов» Жоржа Садуля (Франция), содержащий фильмографию и краткие аннотации 1200 наиболее значительных, с точки зрения автора, фильмов. Ценность этого издания несомненна, если учесть, что Садуль пишет о фильмах не понаслышке, он сам почти все их имел возможность посмотреть.

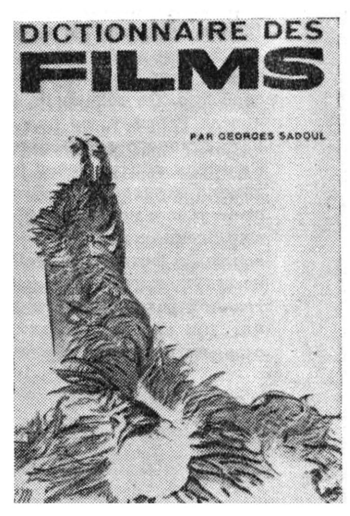
Большое иллюстрированное издание подготовили чехословацкие киноведы Ярослав Брож и Миртил Фрида. Их книга-альбом «История чехословацкого кино в иллюстрациях» содержит богатый фактический и фотоматериал, охватывающий мало известный за рубежом период развития чехословацкой кинематографии 1930—1945 гг.

Большим подспорьем в работе киноведов будут и изданный в ГДР каталог художественных фильмов, выпущенных студией ДЕФА с 1946 по 1964 год, и каталог немых художественных фильмов, хранящихся в Национальном киноархиве Англии, который выпущен Британским киноинститутом.

М. С.

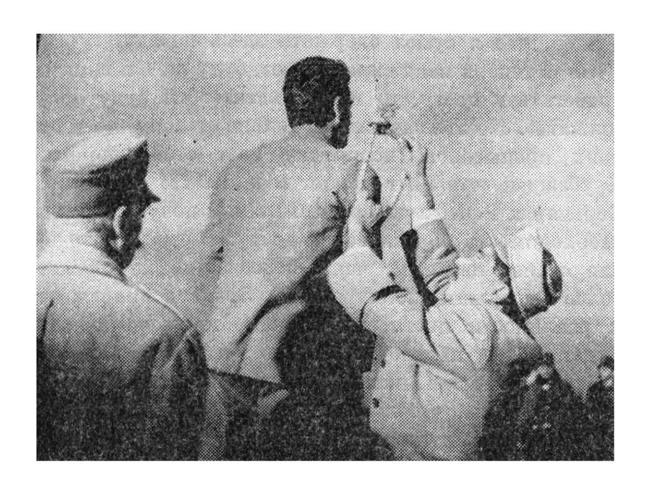






«ЛЕС ПОВЕШЕННЫХ»

(Румыния)



Парадоксальным кажется сам факт: лучшие фильмы румынского экрана созданы режиссером театральным. Ливиу Чулей снял три фильма. Два из них получили международное признание: «Волны Дуная» (в нашем прокате «Пылающая река») — главный приз Карлововарского фестиваля и «Лес повешенных» — приз за режиссуру в Канне.

Чулей не скрывает, что истинная его страсть — театр. К кино он обращается редко: если материал, который волнует художника, может быть изложен только языком экрана. Возможно, в этой непреложности выбора секрет успеха чулеевских фильмов. Или, вернее, одна из причин успеха. Другая — чувство пластической композиции. По образованию Чулей — архитектор. В театре он часто выступает как художник, оформляя спектакли свои и чужие (таких работ у него более 60). В спектаклях пластический образ служит камертоном общего решения. В фильмах богатство изобразительного ряда, многозначность и ассоциативность кадров определяют почерк художника.

Чтобы завершить набросок портрета режиссера, добавим: Чулей известен в Румынии и как актер, актер-мыслитель; он первый в Румынии исполнил роль Ленина.

В этой триаде — режиссер, актер, художник — у Чулея явно доминирует режиссерское начало. Он режиссер своих спектаклей и фильмов, он режиссер собственных ролей, и, наконец, он главный режиссер одного из лучших бухарестских театров. У него аналитический ум и тяга к метафоре-символу, к поэтическим обобщениям.

В «Лесе повешенных» эти черты режиссерского стиля Чулея выявлены очень определенно.

К роману Ребряну — классика румынской литературы между двумя войнами — Чулей относится уважительно и свободно. Он сохраняет фабулу, расширив ее эпизодами из новелл Ребряну, но по-своему расставляет акценты. В образе главного героя отсекает религиозные мотивы, делая стержнем образа поиск человеком самого себя. Со страниц романа вставала Габсбургская империя, развороченная и сдвинутая с места войной. Экран неожиданно открыл в этом вздыбленном мире тоску по человеческой близости, естественным чувствам, потребность в сердечном общении. Одна из ведущих идей современного западного искусства — о тотальной разобщенности людей в обществе, названная громоздким словом «некоммуникабельность», нашла в фильме свое полемическое преломление.

«Я не собирался делать фильм о войне, вернее, о войне в «шумном» значении этого слова, — настойчиво повторял Ливиу Чулей в разговоре со мной. — Роман Ребряну я прочел как горькое обвинение индивидуализму. Человек, если он человек, не может, не должен жить в одиночку — вот философия фильма. И в этом для меня его современность».

И правда, в фильме почти не стреляют. Окопная жизнь не стала предметом наблюдений художника. Она словно вынесена за скобки. Мы видим не сами сражения, а, скорее, перерывы между ними, когда люди размышляют, спорят, ищут истину. Фильм приобщает нас к движению их мысли. (В том, что раздумчивая интонация определяет стилистику фильма, я убедилась лишний раз, посмотрев наш прокатный вариант картины. Урезанный при дубляже, он во многих эпизодах сохранил лишь равнодушную информационность сюжета. Из эпизодов этих ушли мысли, ушла поэзия.)

Фильм открывается своеобразным прологом. Немой, бесконечной колонной уходят в глубь экрана солдаты. Одинаковые сутулые спины, устало месят грязь солдатские сапоги, тоскливо позвякивают котелки при ходьбе. Еще минута — и вся эта серая солдатская масса сольется в странно колышущийся мутный фон — от людей останутся лишь тусклые блики на касках, унылая серо-свинцовая гамма размоет контуры, поглотит объемы. Но за миг до того как исчезнуть, раствориться, один из этой колонны оглянется— аппарат резко приблизит его лицо, и оно замрет в стоп-кадре. Давно небритое солдатское лицо, искаженное гримасой страдания. И потом, все время пока титры будут перечеркивать этот мутный фон, режиссер упрямо будет возвращать нас к стоп-кадру — застывшему болью солдатскому лицу. Униформизм как символ инерции обезличенности и человек, который этой инерции сопротивляется. Пролог задает тон фильму. Фильм до конца сохраняет контрапунктическое построение пролога: человек и война, человек и общество.

Чулей рассказал историю одной человеческой жизни, взяв ее крупным планом, выделив из сотни ей подобных. Но судьба героя, очерченная рельефно и глубоко, существует не сама по себе, а в сложном половодье жизни. Лейтенант Апостол Болога (артист Виктор Ребенджук) прошел трудный путь. Он шел к истине путаными тропами: ошибался, страдал, думал. В этом взорванном войной мире, где один за другим рушились идеалы, выворачивались наизнанку привычные понятия добра и зла, он тщетно искал опору — и не находил ее, рвался к взаимопониманию и все больше замыкался в себе. Его позднее прозрение ничего не могло изменить в его трагической судьбе. Он начал фильм щеголеватым офицером, педантично выполняющим свой долг, стрелял в своих братьев (румын — он добровольцем вступил в армию Австро-венгерской империи). Он пытался сменить фронт — не хотел убивать соотечественников. И в конце концов дезертировал, выразив этим протест против войны, ее бессмысленной жестокости. Он повторил поступок чеха Свободы, в экзекуции которого добровольно участвовал. Тогда и сломалось что-то в налаженной системе его бытия. В неожиданном ракурсе камеры звучит предостережение: голова Бологи оказывается на мгновение как бы вмонтированной в раскачивающуюся петлю. Судья (Болога — один из членов военного трибунала) занимает место осужденного. Этот пластический мотив в финале найдет вполне бытовое разрешение.

Фильм начинается казнью и казнью завершается. Меняются лишь действующие лица этой церемонии. Для Бологи смерть Свободы, сознательно на эту смерть идущего, обозначила рубеж, необходимость нравственного выбора. С этой минуты он живет, подчиняясь одному желанию — узнать правду о мире и о самом себе. В судьбе Варги — венгра по национальности и антагониста Бологи — таким

переломным моментом становится смерть Бологи. Ряды непокорившихся множатся. Болога умирает, чтобы отстоять свое право быть человеком.

Мотив индивидуального протеста против деловитой и лицемерной морали варьируется современным западным искусством, не теряя ни новизны, ни актуальности, ибо, по словам Горького, «человека создает его сопротивление окружающей среде». Трансформация Бологи — процесс длительный и сложный. С дотошной точностью камера отмечает каждый толчок, каждый поворот в сознании героя. Трансфокатор эти моменты фиксирует: резко притормозив действие, приближает к зрителю, словно дает рассмотреть в лупу. Камера в руках оператора Овидиу Гологана пристрастна, активна, заинтересованна. Он сообщает ей беспокойство человеческого взгляда.

Лихорадочное движение аппарата и мгновенные наезды камеры становятся стилистикой фильма, придавая композиции кадра беспокойный, неуравновешенный характер. Особенно навязчивым делается вращение аппарата в сцене экзекуции Свободы. Словно яростная мысль буравит окостеневшее сознание. Камера окинет взглядом разбитые, расхлестанные дороги, наклонившись, увидит землю, истерзанную солдатскими сапогами, взмоет вверх к угрюмому небу, набухшему дождем, и, наконец, сосредоточится на людях. Их двое. Тыловик Болога и вернувшийся с фронта чех Клапка (его роль исполняет режиссер фильма). Болога поглощен выполнением своих служебных обязанностей: суетится, кричит, дергает веревку, проверяя ее прочность. «А вы знаете, что такое казнь через повешение?» — глухо звучит вопрос Клапки. И трансфокатор приблизит глаза Бологи. О чем подумает он в эту минуту? О том, что жизнь человеку дается только одна и она неповторима, или о чем-нибудь другом? Это первый толчок сознания. Их будет много. И многие будут исходить от Клапки. Но Болога скоро поймет цену его мудрости. Это мудрость приспособленчества, в основе ее животный страх за свою жизнь, и Болога от этой мудрости уйдет, откажется.

И снова в кадре — двое. В киномире Чулея массовых сцен почти нет, а если и есть, роль их проходная. Объектив избирателен, сосредоточен на главном, а главное для режиссера — человек. (Актеры любят сниматься у Чулея. Он из тех кинорежиссеров, кто к ним по-настоящему внимателен — это у него от театра. У Чулея особый дар открывать актера. В «Лесе повешенных» таких открытий по меньшей мере два. Анна Селеш — она играет Илону и Еммерих Шеффер. В Анне Селеш Чулей увидел большое драматическое дарование и помог ей освободиться от амплуа инфантильной провинциалочки, которое так привычно эксплуатировали на экране. Еммериха Шеффера разыскал в немецком театре маленького города и дал румынскому кино актера интеллигентного, умного, по-современному ироничного.)

Итак, в кадре двое.

Венский меломан-пацифист, интеллигент в военной форме Мюллер (артист Еммерих Шеффер) затащил Бологу в свой «парадиз». Коляска в стиле «рококо», с томиком Гейне на мягком сиденье и флейта, на которой хозяин наигрывает Моцарта,— мир, где Мюллер спасается от грубой реальности. Камера подчеркивает иллюзорность этого мира: неверное пламя свечи, отражение в мутных стеклах коляски, расплывчатые, странно колеблющиеся контуры лиц — а кругом навалом солдатские сапоги, ботинки, портянки — атрибуты военного быта. Война разведет этих двух людей, не успевших стать друзьями. За социалистические идеалы, какими бы расплывчатыми они у него ни были, Мюллера приговорят к расстрелу. Его спасет румынский солдат, назначенный ему в палачи: просто отпустит на все четыре стороны, и Мюллер попытается перейти линию фронта. Болога снова останется один. Он попробует найти опору в своем прошлом. Но оно обойдется с ним не то чтобы безжалостно — бесцеремонно. То, что он принимал за любовь, предстанет перед ним в аккуратных кудряшках мещанского благополучия. (Надо сказать, что это единственная сцена, выпадающая из стилистики фильма. Быт, который у Чулея всегда обобщен, здесь дан жирными мазками, гротеск излишне резок.) По дороге обратно на фронт из окна мчащегося поезда он увидит маленькую фигурку матери в старомодной шляпе. Стоп-кадр — это воспоминание он увезет с собой, как пожелтевшую фотографию детства.

А когда круг, казалось бы, замкнулся, символ веры рухнул и другого не найти, к Бологе приходит любовь, как последний отсвет чистоты и человечности.

Свинцово-серая гамма фильма — ночи без рассвета, унылая сетка дождя — прорвется наконец ослепительным светом. Мир снова обретет краски. Свет входит в фильм с Илоной. В доме ее отца — венгерского крестьянина — Болога останавливается на постой.

Чулей-лирик в «Лесе повешенных» поднимается до патетики. Последняя часть фильма — поэма о любви, неистовой, обреченной и вечной. Чулей избегает ложного пафоса, оставаясь верным конкретной осязаемости своего киномира. Патетизм Чулея проконтролирован и взвешен. Подлинность обстановки, приметы быта нужны Чулею, чтобы от них оттолкнуться и подняться к обобщениям, к символу.

Фильм Чулея кончается сценой высокого напряжения. Даже пресыщенную любовными эпизодами каннскую публику она потрясла своим вдохновенным лиризмом. Одна из парижских газет вышла с заголовком: «Лес повешенных» — лучшая сцена любви на фестивале».

Перед рассветом Илона приходит к Бологе. Это их последняя встреча — вернее, прощание перед смертью. Эпизод длится долго. Он занимает восемь-десять минут экранного времени, и в нем нет текста. Он беззвучен, как молчалива боль, как неразговорчива скорбь. Илона накрывает на стол. Так в деревне из века в век жена собирает еду мужу, вернувшемуся с поля. Она вытаскивает из корзины хлеб, мясо, завернутую в тряпицу соль. Набрасывает на плечи любимому шинель — как бы не простыл в холодное утро — и садится напротив, устало сложив на коленях руки.

И наконец-то успокоится мятущаяся камера. Она охватит взглядом пустую, неуютную комнату, горькое спокойствие Бологи, чистый профиль Илоны, крест-накрест повязанной черным платком. Монтажная фраза станет длинной и плавной. Трапеза превращается в трагический ритуал. Финал «Леса повешенных» выдержан в духе классической трагедии в самом высоком смысле этого слова.

Об Илоне Чулей говорит: «Она вобрала в себя всю женскую чистоту и достоинство, став символом нормальной естественности, которую женщина сохраняет в самые жестокие моменты кризиса цивилизации, каким является, например, война. Как сказано у нашего великого поэта — философа Лучиана Благи: «Я верю, что вечность родилась в деревне». Так вот, Илона — это земля, это вечность, незыблемые устои жизни».

...Первый луч солнца входит в комнату вестником смерти. Он до белизны высветлит лицо Илоны, ее глаза, в которых замер крик боли и отчаяния.

Фильм обрублен неожиданно, исступленно — молниеносным монтажом: на распластанное светом лицо Илоны накладываются тяжелые комья земли из могилы Бологи. Любовь приобретет вечный жизнеутверждающий смысл. Вопреки войне. Вопреки смерти. Любовь как открытие, как противостояние. Ее нашел перед смертью Болога.

«Лес повешенных» принес Чулею успех у себя на родине и за рубежом. Но он не спешит его закрепить — напряженно работает в театре, ставит и оформляет спектакли, играет в них. А фильм снимать не торопится. Ждет встречи с материалом, который сможет изложить только языком экрана.

Е. АЗЕРНИКОВА

«ЧТО БЫ НИ ГОВОРИТЬ ОБО ВСЕХ ЭТИХ ЖЕНЩИНАХ»

(Швеция)

Этот фильм сделан в стране, которая почитается венцом буржуазной демократии и свобода личности в которой, как принято считать, поднята на недосягаемую высоту, сделан Ингмаром Бергманом — художником, находящимся в зените мировой славы. Но странное дело: ни в одной западноевропейской стране не говорят так много и тревожно о «духовном убийстве, убийстве идей, убийстве способности мыслить, убийстве свободы слова, убийстве культуры», о кризисном, беспомощном состоянии творческой интеллигенции, все более отторгаемой от какого бы то ни было влияния на жизнь наций, о грядущей духовной диктатуре мещанина; и ни один другой современный художник не обнаруживает такого бессильного, озлобленного отчаяния, такой проклятой необходимости бороться за самое с у щ е с т в о в а н и е своего искусства...

Об этом — многие фильмы Бергмана; об этом же — новая его работа. На этот раз комедия.

В творческом пути режиссера за последние десять лет намечается определенная закономерность: после цикла «больших» фильмов, знаменующих некий этап, целостный пласт в неустанном и мучительном поиске мастером путей познания мира и человека, он позволяет себе «отдохнуть», поразвлечься — делает комедию. Так случилось и после нашумевшей трилогии («Как в зеркале», «Причащение», «Молчание») — Бергман снял свою первую цветную комедию. Отдых, конечно, весьма относительный и уж чисто бергмановский: сработать за три месяца фильм по оригинальному сценарию, и куда как не простенький фильм — если это отдых, то что тогда работа? Между тем это действительно так, и таким был у Бергмана отдых: он озорничал всласть, прямо-таки купался в милом ему потоке безудержной импровизации, радужной эксцентрики, пародии, игры — после сложной простоты трилогии, ее аскетически строгой стилистики.

В своих комедиях Бергман особо проглядывается как человек театра — не потому, что они театральны, то есть отягощены противопоказанными кинематографу и присущими лишь сцене средствами выразительности, но в том смысле, что здесь вообще свойственная бергмановским фильмам некоторая умозрительная условность, изначальная заданность, запрограммированность персонажей и ситуаций обретает характер откровенного маскарада, лицедейства, игры, которая ведется на предварительно данных условиях.

Небезынтересно и то, что замысел этих комедий подчас рождался в непосредственной связи с бергмановскими театральными постановками: «Улыбки летней ночи» были сняты сразу же после премьеры легаровской «Веселой вдовы», а «Глаз дьявола» — «rondo capriccioso» на тему Дон-Жуана — почти в точности воспроизводит некоторые мизансцены из бергмановской же постановки мольеровского «Дон-Жуана». Между прочим, рассуждая о сродстве «Улыбок» и «Веселой вдовы», Бергман сформулировал свой принцип комедийного строения: «работа мысли должна дремать под легким наркозом музыки, красок, света и праздничности». Наркоз, однако, бывает слишком легким, и мысль только притворяется дремлющей. Смех Бергмана в общем-то горек.

Это двуединство взаимоисключающих стихий доведено в фильме «Что бы ни говорить обо всех этих женщинах» до предела: самая залихватская, самая щедрая, самая буйная из комедий Бергмана, она едва ли не самое гневное и беспросветное его творение.

А как весело все начиналось! То есть начиналось все с того, что в большом зале стоял гроб, в гробу лежал покойник, и с ним прощалась вереница женщин в траурных вуалях, но поскольку оркестр наяривал нечто бравурное и женщины не выглядели особо расстроенными, было похоже на своего рода парад-алле перед началом циркового представления. Словом, недвусмысленно намекалось, что вынимать носовые платки и воспринимать происходящее на экране всерьез не требуется. Затем шел титр: «Четырьмя днями ранее».

Время действия — предположительно двадцатые годы, а может, и еще какие, оно и не важно.

Место действия — вилла «Тремоло», принадлежащая пожилой особе женского пола, покровительнице муз с выразительной фамилией мадам Тюссо.

Действующие лица— знаменитый виолончелист Феликс, в чьи последние четыре дня жизни нам и надлежало вникнуть, его импресарио, камердинер и семь женщин (жена, любовница, экс-любовница, жена импресарио и т. д.), коих единственное жизненное предназначение — всячески услаждать и украшать повседневное существование гения; помимо всех этих постоянных обитателей виллы и нескольких эпизодических фигур — известный музыкальный критик Корнелиус, приезжающий на предмет личного общения с маэстро, о котором пишет монографию.

А теперь представьте себе нечто бисквитно-кремовое, какую-то немыслимую смесь псевдорококо, псевдобарокко, псевдомавританского и всех прочих псевдостилей, нежнейшие розоватые и голубоватые тона, нежнейшую легкость кисейных балдахинов, шелковых драпри и лепной мебели, безалаберную планировку этого сераля, где все лесенки и коридоры обязательно приводят к двери одной из многочисленных спален — словом, плод мечтаний эмансипированного пошехонца с эротическим комплексом, овеществленный и спародированный режиссером. Вот это и есть вилла «Тремоло». И заселена она великолепной семеркой бергмановских женщин, интеллектуальных, прельстительных, чувственных, неповторимых (почти все его излюбленные актрисы собраны здесь: Биби Андерссон, Харриет Андерссон, Эва Дальбен, Гертруд Фрид).

Сюжетом от начала и до конца завладевает Корнелиус (в этой роли снялся Ярл Кулле, исполнитель главных ролей в «Улыбках» и «Глазе дьявола», актер, чья породистая осанка, надменный взгляд выпуклых глаз и мягкое грассирование прирожденного шведского аристократа всякий раз при нем и всякий раз используются Бергманом неожиданно). Не успевает он, выйдя из машины, ввалиться в гостиную во всем своем критическом великолепии, в смокинге, с моноклем и словно приросшими к его рукам записной книжкой и карандашом с длинным фазаньим пером, как начинает нарастать лавина его злоключений. Услышав виолончель маэстро и встрепенувшись подобно армейскому жеребцу, настороженному привычным звуком горна, Корнелиус, понятное дело, закатывает глаза в неописуемом восторге истинно художественной души и принимает подобающую моменту позу, то есть эдак изящно облокачивается локотком на тумбу, где стоит огромный гипсовый бюст Феликса, чтобы со всеми удобствами поплыть на волнах экстаза... Но бюст с противным скрежетом накреняется — и пошел блистательный мимический номер: незадачливый гость сгибается под тяжестью бюста, пытается установить его, но вышибает подставку и т. п., все это в ритме чарльстона, смешно и ехидно.

Только проникает Корнелиус в спальню одной из обитательниц, только душа и тело героя воспаряют на крыльях любовного блаженства, как врывается черная фигура с пистолетом, звучат выстрелы, и Корнелиус с обезьяньей ловкостью спасается под куполом балдахина. Только он, очарованный пением птички, преисполнится лирического на-

строения и воззрится на пронизанные солнцем кроны дерев, как птичка какнет ему в глаз, и вся лирика всмятку. Если он, вооружившись надувным резиновым лебедем (плюс все те же монокль, сигара, записная книжка и карандаш), погружается в хладные воды паркового пруда, то обстоятельства сложатся так, что он вынужден притаиться и торчать там до оглушительного лязганья зубов. Если он забредает в какую-то кладовку, пытаясь найти старые письма, то искорке от сигары непременно суждено попасть в ящик с шутихами, петардами, ракетами и прочим пиротехническим добром, и начинается фантастический фейерверк (титр: «Этот фейерверк не следует воспринимать как некий символ»), зрелище-то эффектное и красивое, но бедняга Корнелиус лишь чудом жив остается, будучи взорван, придавлен всякими чуланными тяжестями, атакован в хвост и гриву взбесившимися бенгальскими огнями, сверзнут с лестницы и огрет все-таки рухнувшим бюстом.

Тут самое время и место пояснить ситуацию, являющуюся источником всего этого водопада кви-про-кво: маэстро Феликс всячески уклоняется от свидания со своим биографом, а тот, прочно поселившись в доме, всячески этого свидания добивается, ведь его будущая книга должна состоять из четырех разделов — Форма, Содержание, Историческое Значение и Личная Жизнь, и для последнего раздела, естественно, необходим особого рода материал.

Впрочем, материал этот успешно собирается посредством интенсивного общения Корнелиуса с прелестными обитательницами виллы, а аудиенция у Феликса, как выясняется в конце фильма, нужна ему по другой причине.

Такого у Бергмана еще не было: искрометная буффонада, неудержимо перерастающая в мрачный гротеск. Корнелиус, этот шут гороховый, эта ходячая карикатура, становится фигурой монументальной. Беспрестанно подслушивающий, подглядывающий, строчащий в своем блокноте, амурничающий, разглагольствующий об искусстве (причем разглагольствования эти многие из критической братии не постеснялись бы вставить в свои сочинения), клокочущий жизненной энергией, неотразимый в своей самоуверенной настырности, он оказывается самым или — вернее сказать — единственно прочным, реальным, остойчивым началом в иллюзорно-условной среде виллы «Тремоло». И чем больше издевательских оплеух отвешивается ему по воле автора, тем крепче и победоноснее укореняется он на занятом плацдарме. Возникает жутковатое ощущение, словно марионетка ожила, порвала нитяные постромки и послала ко всем чертям устрашенного кукольника, словно материализовалось порождение авторского вымысла и автор уже бессилен загнать джина обратно в бутылку.

Когда фильм появился, его почти единодушно сочли злостным памфлетом в адрес критики. Дело же обстоит немножко сложнее.

Новый бергмановский фильм — трагикомическая вариация постоянного в его творчестве мотива, который можно определить так: ситуация художника в обществе. Именно так — не проблема эстетического освоения действительности, не проблема искусства, но социальная ситуация людей искусства. Причем мотив этот существует у Бергмана не в обособленном, так сказать, лабораторно чистом виде, но как частное, производное от общей концепции человека и общества, личности и массы.

Родословная и этого мотива и многих бергмановских персонажей определяется точно. Незадолго до своей смерти, в 1930 году прозаик и драматург Яльмар Бергман написал роман-исповедь «Клоун Як». Его герой мучительно ощущает свою отринутость от «обычного», размеренного существования с будничными житейскими радостями и заботами. И в то же время он гордится своим искусством и верит в него. Публика презирает его — шута, лакея, он презирает сытую, сочную публику. И в то же время он исполнен застенчивой, горячей нежности к зрителям, безоглядно отдавая им всего себя: «Мое искусство порождено страхом и потому обрело цель — научить людей смеяться над страхом».

(Тридцать лет спустя Ингмар Бергман признавался: «Я ненавижу публику, боюсь ее и люблю ее. Меня гложет неистребимая потребность волновать, нравиться, страшить, утешать и обнадеживать. Моя зависимость от публики причиняет страдание, но стимулирует, она отвратительна и необходима».)

От яльмарбергмановского клоуна Яка восходит вереница ингмарбергмановских персонажей — герои его пьес «Смерть Каспера» (1942, по-русски говоря — «Смерть Петрушки») и «Як среди актеров» (1946), бродячие циркачи («Вечер шутов»), средневековые скоморохи («Седьмая печать»), труппа шарлатана и магнетизера Фоглера («Лицо»). Киномир Бергмана обильно населен и представителями «высокого» искусства — писателями, актерами, балеринами, музыкантами («Тюрьма», «Жажда», «К радости», «Летняя игра», «Урок любви», «Улыбки летней ночи», «Как в зеркале»). Но сокровенное, исповедническое, свою боль и веру он передоверяет именно тем, фиглярам, стоящим на низших ступенях социальной и эстетической табели о рангах. Более того: в «Вечере шутов» он сталкивает своих циркачей с труппой драматических актеров, которые чванно глумятся над нищетой, беззащитностью цирка Альберти, над «низменностью» балагана и изображены Бергманом беспощадно, во всем убожестве их провинциальной бездарности и богемной претенциозности; в «Седьмой печати» он столь же недвусмысленно противопоставляет скоморохам Иофу и Миа их коллегу Ската — самовлюбленную и напыщенную бездарь, который упорно именует себя «артистом», а выступления «гастролями» и нахально испрашивает у смерти отсрочку на основании неких «особых привилегий для художников», короче — претендует на избранничество современного «творческого работника».

Объяснением до некоторой степени может послужить отвращение Бергмана к возвышенной болтовне, к высокопарному шаманству, к восторженному придыханию, с коим произносятся тирады о художнике, искусстве, творчестве, и произносятся чаще всего теми, кто к этому самому искусству имеет весьма касательное отношение. Сам он никогда не скажет — «я создаю фильм», «мое творчество», но всегда — «я делаю фильм», «моя работа». Но куда существеннее — постоянное тяготение к первозданной и гармонической простоте древнего лицедейства, комедиантства, этому незамутненному современными рефлексиями и наслоениями истоку искусства, тяготение, обретающее характер ностальгии и неоднократно реализуемое во многих экранных образах самого Бергмана (Феллини, восхищаясь его фильмами и утверждая свое «духовное родство» с ним, называл его «наполовину гистрионом, наполовину пропагандистом»). Главное же — структурная обнаженность, прозрачный аллегоризм, которые обретает бергмановская проблематика, когда избирает он предметом повествования торный жизненный путь людей насущного, «примитивного», демократического искусства. Здесь ведь все как на ладони — бесхитростный труд лицедея и откровенная, не обремененная вторичными соображениями реакция общественной среды, и на крайнем драматическом пределе раскрывается сложный механизм их взаимодействия, взаимоотталкивания и взаимопритяжения.

Поразительно, до цитатности схожи финальные кадры «Вечера шутов», «Седьмой печати» и «Лица»: фургоны странствующих лицедеев медленно, но неуклонно движутся навстречу завтрашнему дню, новым издевкам и унижениям, новым представлениям, и непрерывен этот путь борьбы за кусок хлеба, за человеческое достоинство, за счастье отдать свое сокровенное всем, кто не пожалеет медной полушки

и двух часов времени. Но схожи при всем их внешнем различии и офицеры, скуки ради надругавшиеся над клоуном Фростом, и хмельные завсегдатаи харчевни, пинками заставившие Иофа изображать медвежий пляс под громовой хохот и бряцанье пивных кружек, и культивированные стокгольмские патриции, стремящиеся «из научных соображений» развенчать Фоглера. Все это разноликое множество сливается в единый лик тупой, агрессивной, мстительной силы обывательского здравого смысла, в мертвенную зону подозрительности, где личность художника и его труд воспринимаются как оскорбление, как вызов, поскольку непонятны и не вмещаются в прокрустово ложе растительных потребностей, поскольку органически чреваты беспокойством, несоответствием амбарной книге мещанских жизненных прописей. В «Лице» один из персонажей говорит Фоглеру: «Они не в состоянии понять вас и поэтому ненавидят». В фильме «Что бы ни говорить обо всех этих женщинах» Корнелиус, напротив, заверяет себя и прочих, что он понимает маэстро Феликса и его творчество куда лучше, чем тот сам. Но если поискать в бергмановской образной галерее прямого предшественника Корнелиуса, то, думается, это высокообразованный советник медицины Бергерус, удушающей хваткой сдавливающий горло Фоглеру, дабы исследовать физиологию его магнетического дара и вообще обнаружить истинное «лицо». Здесь мы вновь сталкиваемся с характерным для Бергмана парадоксальным выворачиванием традиционных представлений и ассоциаций: профессионально-присяжный ценитель, популяризатор и защитник художника оказывается крайним, монументально законченным выражением обывателя, от которого он призван по долгу службы и велению сердца оградить художника.

Но что с самим художником? Почему здесь традиция оборвалась и вместо излюбленного бергмановского фигляра появляется ублаженный всеми плотскими благами и утехами, нежащийся в лучах шумной славы маэстро Феликс? Между прочим, в буквальном смысле он так и не появляется на экране, и в перечне действующих лиц его нет. Почему? Ради эффекта? Но самым непримиримым отрицателям Бергмана не придет в голову обвинять его в формальных штучках, чего-чего, а этого за ним отродясь не водилось. Стало быть, суть этой трансформации и этого драматургического строения — в качественных сдвигах мироощущения, в сломе каких-то важных, ранее устоявшихся критериев, надежд, иллюзий.

В 1958 году критик Юрген Шильдт опубликовал «Открытое письмо Ингмару Бергману», в котором вопрошал: «Кто вы, собственно? Есть в вас какой-либо центр тяжести? Есть у вас лицо?» Ответом послужил фильм «Лицо». Но даже здесь мера идентичности «лиц» автора и персонажа весьма относительна, и пафос исповедничества не предполагает полной и прямой откровенности: все время смущает бергмановское лукавство. Во «Всех этих женщинах» — в полном соответствии с жанром, опять-таки избранным не случайно,— личное крайне осложнено и завуалировано игрой, мистификацией. И если продолжить са собой напрашивающуюся аналогию с Феллини, то бергм новская комедия окажется где-то на пересечении идейн образных мотивов «Восьми с половиной» и «Джульетты В статье В. Неделина о Феллини (сборник «Мифы и реал ность») содержится проницательное наблюдение: « исповеди художника в «Восьми с половиной» слиты, по с ществу, два потока. Первый — чисто художническая исп ведь, касающаяся почти исключительно вопросов мирово зрения и творчества. Второй — как бы своего рода пароди художника на себя в жизни, вернее, на «себя», каким ег расцвечивают молва, сплетни, бульварная пресса». Та вот, первый поток у Бергмана отсутствует, второй — гипер трофирован и одновременно возвышен до мучительного трубного вопля художника, задыхающегося в непереноси мой пошлости этого красочного, изощренного мира фанто мов современной буржуазной культуры. Но какая же озлоб ленность, загнанность, смятенность проглядывают в изящ ных контурах иронической игры, какая безнадежная ус талость читается в озадачивающей двусмысленности про исходящего!

Нет здесь фургона, удаляющегося к горизонту, а ест вилла «Тремоло» со всем своим содержимым, а главное-т содержимое и есть великий маэстро. Главный герой, физически на экране не существующий, словно миф, но миф, досконально, до зеркальной предметности отраженный в остальных персонажах, во всей атмосфере, сам их породивший, ими же загубленный. Эта двусмысленность остро заявлена в звуковом ряде, в контрапункте сосуществующих на равных бергмановской святыни — виолончельной сюиты Баха (она прозвучала трагическим лейтмотивом в фильме «Как в зеркале») и всяческих фокстротов, чарльстонов, ча-ча-ча. И в финале возникает музыкальный образ леденящей гротескной силы: Феликса убивает музыка — худосочная «Абстракция», сочиненная дебютирующим на поприще композиции Корнелиусом.

Суетясь, интригуя, шантажируя и угрожая, Корнелиус все-таки добивается встречи с Феликсом и заставляет его исполнить свой опус. В ярко освещенной гостиной собираются семь женщин, специально приглашенные из разных стран радиокомментаторы и виновник торжества. Раздаются тошнотворные скрипы, визги, нытье виолончели, неожиданно обрываются. Камера наезжает на виолончель (на протяжении всего фильма Бергман дразнил зрителей: вот-вот наконец покажут героя...), план все укрупняется, в кадре — мертвенно обвисшая рука, потом — огромные подошвы гения... Это был бы достаточно грустный финал развеселой комедии, но Бергман идет дальше. Похоронен Феликс. В той же гостиной, в той же мизансцене начинает играть сюиту Баха юный ученик маэстро, и прихорашиваются и чистят перышки осиротевшие было женщины, и принимает боевую позу, и вытаскивает записную книжку с карандашом, и дает понять о возможности своего милостивого покровительства нетленный Корнелиус...

Вл. МАТУСЕВИЧ



БОЛГАРИЯ

В директивах, принятых IX съездом Болгарской коммунистической партии, записано: «За период 1966—1970 годов создать около семидесяти пяти игровых и шестьсот восемьдесят короткометражных фильмов». Это значит, что ежегодно на экранах кинотеатров республики появятся пятнадцать художественных и сто тридцать шесть документальных и научно-популярных картин отечественного производства.

●

Журнал «Фильмови новини» напечатал репортажи о двух снимающихся фильмах. Произведения эти разные — ироническая притча, «не лишенная аллегории и символики», и сатирическая новелла; фильмы полнометражный и короткометражный.

В высказывании известного режиссера Выло Радева, напечатанном в том же журнале, есть такая мысль:

«IX съезд ставит деятелей искусства и культуры перед необходимостью искреннего, не декретированного никем взгляда на самих себя, перед потребностью молчаливой и глубокой оценки созданного до сих пор, оценки его идейной и эмоциональной значимости».

Обе снимающиеся картины — и новелла «Ослепляющие фары» Эдуарда Захариева и «Привязанный аэростат» Бинки Желязковой — ценны этим «взглядом на себя», образным осмыслением определенных черт национального характера, жизненных позиций некоторых слоев общества. Однако общая для обоих фильмов склонность к образному анализу не определяет одинаковости выразительных средств, общности эмоционального тонуса обоих произведений.

Исходная ситуация «Ослепляющих фар» заставляет вспомнить коллизию гоголевского «Ревизора» — «чин» из столицы и лебезящие перед ним провинциалы. Однако в фильме Захариева нет комедийной ошибки: новое лицо — действительно приехавший из Софии инженер. Местные жители устраивают в его честь браконьерскую охоту на зайцев, и это запретное развлечение проявляет те черты, которые раньше тщательно скрывались.

Эта новелла — третий фильм Эдуарда Захариева и в то же время первый в неизвестном для режиссера игровом кинематографе.

Недавний выпускник Будапештской киношколы, он снял до сих пор две короткометражные картины «Рельсы в небо» и «Соль».

«Я думаю, что в сценарии «Привязанный аэростат» найдены черты, многогранно раскрывающие облик нашего крестьянина»,— говорит Григор Вачков, играющий одну из главных ролей в новом фильме Бинки Желязковой. На этот раз она снимает фильм не о войне, хотя действие происходит во время войны, хотя в нем действуют люди в мундирах и раздаются выстрелы. Прилетевший неизвестно откуда и повисший над крышами домов аэростат становится для двух соседних деревень яблоком раздора. Но крестьяне, погнавшиеся за аэростатом, чтобы использовать оболочку в хозяйстве, забывают цель в момент радости и счастливые, как дети, раскачиваются на стропах, которыми собирались удержать и «удушить» его. Позже приходит несчастье, когда полиция, рассвирепевшая от сопротивления чудовища, расстреливает аэростат и сечет его на куски. Ироническая притча, написанная Иорданом Радичковым, окрашивается печалью. Этюд о крестьянских характерах приобретает философское звучание. И Бинка Желязкова оценивает свою новую работу с точки зрения поисков правды о человеке, о собирательном характере народа:

«Мне особенно близка прежде всего философская концепция произведения, его идея, которую Радичков противопоставляет житейскому практицизму. Он утверждает человеческие порывы к красоте и свободе, к органическому раскрепощению от всяческих мещанских расчетов и соображений, от мещанских норм существования».

ИТАЛИЯ

В связи с выходом в прокат фильма Пьера Паоло Пазолини «Птицы большие и малые», впервые показанного на Каннском фестивале прошлого года, внимание итальянской кинокритики вновь привлечено к этому произведению. Фильм вызывает споры, о нем высказываются различные точки зрения. Писатель Альберто Моравиа, который ведет кинорубрику в журнале «Экспрессо», пишет:

«В фильме «Птицы» заключено многое из того, что есть самого хорошего в творчестве Пазолини; возможно, это самый «пазолиниевский» из всех его фильмов... То, чего Пазолини не удалось достичь с Анной Маньяни в картине «Мама Рома», здесь ему полностью удалось с Тото, который в роли отца дал нам один из самых высоких образцов своего исполнительского мастерства... Этот фильм весьма напоминает стихотворение Пьера Паоло Пазолини, а вернее, просто «является» его стихотворением. Если смотреть эту картину исходя из того, что кино — это повествование и проза, то вряд ли можно понять ее подлинный характер. Этот фильм надо смотреть исходя из того, что он похож на стихотворение, и даже более того — что он является поэтическим произведением...»

Писатель и художник Карло Леви выражает мнение, что «фильмом «Птицы» Пьер Паоло Пазолини дал нам, возможно, самое высокое и последовательное кинематографическое выражение своего поэтического мира». Режиссер Роберто Росселлини пишет: «Я очень люблю фильм «Птицы». Я считаю этот фильм Пазолини редким примером того нового кино, к которому мы так стремимся».

Кинокритик Антонелло Тромбадори в коммунистическом журнале «Вие нуове» подчеркивает, что Пазолини удачно назвал свой фильм «идейно-комическим». Его содержание раскрывает носящий полемический и сатирический характер эпиграф: «Куда идет мир? Кто его знает...» Режиссер, пишет Тромбадори, в юмористическом ключе показывает, что если герои фильма — типичные не задумывающиеся над жизнью обыватели — еще и не знают, куда



идет мир, то они обязательно должны это узнать, должны найти выход в диалектическом, критическом анализе действительности, а не в устаревших религиозных или идеологических догмах. Но если и следует признать, что некоторые догмы обветшали, то по-прежнему сохраняет силу и действует основной закон жизни буржуазного общества — классовая борьба, и Пазолини символически показывает это на примере воробьев и ястребов. Фильм Пазолини, продолжает Тромбадори, напоминает басни Эзопа или Вольтера, в которых грубая действительность переплетается со сказочным, фантастическим вымыслом; сложный сатирический персонаж «говорящего ворона» олицетворяет в фильме «сомнение и критическое сознание», это «патетическое изображение всего того, что отжило». (Пазолини на пресс-конференции в Канне пояснял, что «персонаж» ворона автобиографичен, он воплощает сомнения и колебания самого Пазолини, переживающего период идейного кризиса и новых исканий.)

Автор рецензии видит достоинство сатирического фильма Пазолини в том, что режиссер не ищет выхода в иррациональном, не занимает «рассерженную» позицию или не стремится к компромиссам, а как бы призывает критически переосмыслить быстро меняющуюся реальную действительность.

●

Франко Дзеффирелли, один из видных театральных режиссеров, работающий также и в кино (спектакли руководимой им театральной труппы не так давно проходили в Москве и Ленинграде), заканчивает монтаж документального фильма о неслыханном стихийном бедствии, обрушившемся на Флоренцию. «В день катастрофы,— рассказал Дзеффирелли,— я был занят монтажом моего фильма «Укрощение строптивой», когда мне позвонили и сообщили о случившемся. Я немедленно выехал из Рима во Флоренцию, где находилась моя семья, и погрузился в трагедию. Я еще не знал, как конкретно помочь затопленному городу, но жаждал что-нибудь сделать, что смогло бы явиться правдивым и искренним свидетельством трагедии моего родного, смертельно раненного города».

Дзеффирелли связался по телефону с Римским телевидением и предложил снять документальный фильм, чтобы рассказать всему миру о происходящем во Флоренции. Идея эта была принята, и режиссеру была прислана из Рима технически оснащенная съемочная группа. Затем Дзеффирелли телефонировал Ричарду Бертону, который сразу же согласился быть автором дикторского текста на английском языке к фильму Дзеффирелли и прочесть его. Вместе с Дзеффирелли над фильмом работают Фурио Коломбо и Андреа Андерман.

Инициативу Дзеффирелли о создании телефильма о наводнении во Флоренции и демонстрации его в различных странах поддержали многие общественные деятели и представители культуры.

Сообщая о фильме Дзеффирелли, предназначаемом для заграницы, итальянские газеты выражают пожелание, чтобы эта картина была показана и в Италии, и притом как можно скорее.

●

Молодой режиссер Марко Беллоккио — постановщик вызвавшего широкую полемику фильма «Кулаки в кармане» — снимает в городе Имола (область Эмилия) фильм «Китай близко». Сообщая об этом, газета «Паэзе сера» пишет: «Гений? Шарлатан? Удачливый юноша, которому помог замечательный монтаж? Самый одаренный и талантливый представитель молодого поколения кинорежиссеров? Итак, через несколько месяцев на эти вопросы сможет быть дан ответ, так как Марко Беллоккио начал снимать свой второй фильм».

Беллоккио двадцать шесть лет, он учился в частных и религиозных учебных заведениях в Италии и Англии, был студентом Римского Экспериментального киноцентра (где один из преподавателей, видный теоретик кино, сказал ему: «Беллоккио... вы не созданы для этой профессии»). Первый его фильм наделал много шума и, независимо от его оценки, не оставил никого равнодушным. Все критики также сошлись в том, что для первого произведения это удивительно зрело сделанный фильм. Второго его фильма ждут с нетерпением; многие выражали опасение, что молодой режиссер пойдет по легкому пути коммерческого кино. Однако уже сейчас можно сказать, что Марко Беллоккио, каков бы ни был его новый фильм, остается верен острой социальной и моральной проблематике.

Тема фильма, действие которого будет происходить в Эмилии во время муниципальных выборов и в котором будет множество персонажей,— отчасти политическая, отчасти нравственная: столкновение между различными политическими группировками и семействами в провинциальном городке, где политические дела неразделно переплетаются с родственными отношениями и приобретают особую остроту. Одна из наиболее активных в этой борьбе группировок — экстремистская организация, считающая себя «крайне левой», к ней принадлежит центральный персонаж фильма — растерявший все идеалы юноша, постепенно становящийся беспринципным и циничным приспособленцем. В главных ролях — Глауко Маури и Эдда Таттоли. Все участники фильма — либо студенты Киноцентра, либо молодые драматические актеры, либо непрофессиональные исполнители.

●

На VII «Фестивале Холмов» — смотре фильмов-репортажей в Эсте — наибольший интерес участников вызвал кинорепортаж «Поднимайся, негр!», снятый режиссером Пьеро Нелли в Гвинее и посвященный освободительной борьбе гвинейского народа против португальских колонизаторов. Другой значительный фильм-репортаж, показанный в Эсте, назывался «Самый далекий остров» (режиссер Марио Карбоне), в нем рассказывалось о проблемах, стоящих перед жителями островка Линоза — одного из самых дальних и заброшенных уголков Италии. Столь же остро социален и ре-



портаж о сицилийской мафии «Калибр 90» (режиссеры Гонцо и Манфреди). Первая премия фестиваля досталась телефильму-репортажу Джанни Бизнача о смертной казни в разных странах мира. Вторая премия — телефильму «Внутри Америки» режиссера Фурио Коломбо, посвященному американской молодежи. Третью премию получила лента «Калибр 90».

●

Вот уже много недель внимание итальянской печати приковано к Федерико Феллини, вернее, к той буре, которая разразилась вокруг его будущего фильма.

Газеты и журналы полны противоречивых сообщений, едких статей и фельетонов, авторы которых высказывают мнения, далеко не всегда благожелательные, относительно методов работы прославленного режиссера. Путаницу немало усугубляет сам Феллини, вообще обладающий, как известно, склонностью к мистификациям, особенно когда дело касается его нового фильма, вокруг которого он всегда создает атмосферу таинственности, и когда имеется возможность поводить за нос журналистов.

Сначала сообщалось, что Феллини будет экранизировать один из популярных американских научно-фантастических романов и его фильм будет называться «Абсурдная Вселенная». Затем режиссер уточнил, что фильм будет носить не столь фантастический, сколь комедийно-приключенческий характер и называться будет «Путешествие Дж. Масторны». Постепенно стало известно в самых общих чертах о его содержании. Дело должно происходить в провинциальном городке. Герой фильма — виолончелист по имени Масторна теряет нечто для него очень ценное и дорогое (что именно, Феллини так и не сообщил), но этот предмет для остальных не представляет никакого значения. Начинаются поиски, в которые постепенно включаются родные и друзья Масторны, потом весь городок. В ходе этих поисков раскрывается как бы в разрезе вся жизнь провинции, характеры и привычки всех действующих лиц и, в первую очередь, самого героя. В качестве исполнителя главной роли с самого начала назывался Марчелло Мастроянни.

Потом на долгое время все заглохло, пока неожиданно в один прекрасный день газеты не опубликовали текст судебного иска, предъявленного режиссеру его продюсером Дино Де Лаурентисом. Этот продюсер—один из самых крупных в Италии и наиболее тесно связанный с американским капиталом — в резкой и решительной форме потребовал от Феллини поистине астрономическую сумму в качестве неустойки в связи с невыполнением контракта на постановку «Путешествия Дж. Масторны», а также возвращения выданного аванса. Он обвинял режиссера в том, что тот больше года затягивает начало работы над фильмом, и давал понять, что Феллини саботирует постановку этой картины, нанося ему, Де Лаурентису, неисчислимый ущерб. И форма и существо дела для итальянского кино носили беспрецедентный характер. Феллини отвечал невнятно, но в общем обещал этот фильм обязательно поставить и выражал недоумение по поводу беспокойства продюсера. Тем временем газеты стали искать причины задержки начала съемок и в качестве возможного объяснения выдвинули предположение о разрыве Феллини с Мастроянни. Последний действительно стал сниматься не у Феллини, а у Эдуардо Де Филиппо в фильме «Стреляй громче, еще громче, не то я не слышу», а также заявил о своем намерении сыграть главную роль в фильме «Чужой» по одноименному роману Камю, который будет ставить Лукино Висконти. Пока же против Феллини создалась мощная коалиция продюсеров и прокатчиков, которая привела в действие судебную машину.

Однако оказалось, что прославленный режиссер не обладает ни движимым, ни недвижимым имуществом: суд признал его неимущим! (Все состояние Феллини переведено на имя его жены — Мазины и других лиц, а все гонорары за последние фильмы им еще не получены у продюсера и прокатчика Риццоли.) Пока ассоциация продюсеров собиралась начать тяжбу с Риццоли, Феллини согласился возвратить Де Лаурентису всю требуемую сумму и заявил, что фильм он поставит обязательно, но не с этим продюсером. Это означало, что Феллини нашел продюсеров столь богатых, что они в силах не только финансировать съемки фильма, но и компенсировать неустойку. Дело в том, что Феллини просто решил сговориться с голливудскими фирмами сам, обойдя посредника — Де Лаурентиса, который остался не при чем. Это-то и привело в такую ярость ассоциацию продюсеров, ибо создается опасный прецедент — отныне режиссеры смогут ставить свои фильмы с американскими фирмами, по примеру Феллини минуя отечественных кинопромышленников. Что касается якобы имевшей место ссоры с Мастроянни, это оказалось газетной уткой: Марчелло, как заявил он сам и как подтвердил Феллини, остается главным героем, и фильм будет поставлен в ближайшем будущем. Более того, продюсерами фильма будут две фирмы — «Фульгор» (Феллини) и «Мастер» (Мастроянни) «при поддержке» компании «Юнайтед артистс» — одной из самых мощных в Голливуде. Как отмечают итальянские газеты, мистификации Феллини иногда носят весьма практичный и реалистический характер, даже когда речь идет о фантастических произведениях.

ПОЛЬША

Когда польские переселенцы пришли в сорок пятом на возвращенные западные земли Польши, они, наверно, и думать не могли, что пройдет чуть больше двадцати лет, и их трудная, а порой и опасная жизнь станет темой для комедии. Но сегодня, с этой дистанции, оказывается, что в их жизни было немало забавных минут, комических конфликтов. Об этом и делает свою новую картину «И был праздник» режиссер Сильвестр Хенцинский, первая картина которого—«История золотой туфельки»—шла в нашем прокате.

...Все случилось из-за коровы, той самой, что пересекла межу на новом участке семьи



Павляков. Потом сгорели два стога сена, затем полилась кровь. Нападающей стороне пришлось спасаться от правосудия, и прямо с западных земель Польши Ясь Павляк сбежал на Дальний Запад Америки. Сегодня постаревший, почти шестидесятилетний, он приехал навестить брата. И что же? Монтекки и Капулетти отлично ладят друг с другом: ходят друг к другу на крестины, на именины, просто в гости. Как это могло случиться? И брат рассказывает американскому гостю о тех временах, когда оставленная им вражда разгоралась день ото дня. Зритель увидит в этой картине множество экзотических эпизодов, сочных человеческих характеров, неожиданных конфликтов и разрешений.

В главных ролях — известные киноактеры Владислав Ханьча, Здислав Карчевский, Вацлав Ковальский. Оператор — Стефан Матыяшкевич.

●

На страницах польской печати все чаще появляются высказывания кинематографистов, дебатирующих вопрос о дальнейшей судьбе творческих объединений, которые не так давно вступили во второе десятилетие своего существования. О них писал в ежемесячнике «Кино» Ежи Боссак, о них говорил на конгрессе польской культуры Ежи Кавалерович. В оценке роли объединений в прошлом, в поисках идеальной их модели оба режиссера абсолютно единодушны.

Общий результат функционирования этой системы определен однозначно. Кавалерович: «...творческий эксперимент, который имеет за собой десять лет позитивной работы...» Боссак: «...настоящий эксперимент, имеющий за собой десять лет положительного опыта...»

Успехи польского кино внутри страны и на международной арене во многом зависели от института творческих объединений. Они «...стали той базой, на которой основывался прогресс нашего киноискусства и всей кинематографии» (Кавалерович), потому что объединения были «...во-первых, инкубатором, температура которого благоприятствовала возникновению фильмов значительных и общественно полезных; во-вторых—поддержкой и помощью для режиссеров в съемочный период. В-третьих — своеобразным продолжением киношколы. В-четвертых — предприятием, которое по-хозяйски распоряжается средствами, отпущенными на производство фильмов» (Боссак).

И дальнейший подъем польского кино оба автора связывают главным образом с модификацией организационной схемы объединений. Кавалерович: «...необходимо сделать следующий шаг в направлении самостоятельности объединений, в направлении усиления их творческой ответственности». Боссак: изменить существующее положение «можно путем укрепления и улучшения формулы объединений, а не путем ее ограничения или отмены системы вообще. Если художественные руководители добиваются большей самостоятельности, это значит, что они готовы добровольно отказаться от тех алиби, которые им предоставляет теперешнее положение дел».

США

Вышел в свет первый номер нового журнала «Мотор!», издаваемого гильдией (профсоюзом) американских кинорежиссеров. Журнал будет выходить раз в два месяца. Обозреватель английского журнала «Филмз энд филминг» пишет, что в первом номере журнала «Мотор!» «содержится больше основанной на фактах информации о кинопроизводстве, чем в любом другом из так называемых «серьезных» кинематографических изданий, выходящих в Штатах».

●

Авторы научно-фантастических романов и фильмов последних десятилетий приучили читателей и зрителей к самым, казалось бы, невероятным путешествиям — и во времени и в пространстве. И однако фильм «Фантастическое путешествие» (режиссер Ричард Флейшер) вполне оправдывает свое название — речь в нем идет о путешествии группы ученых в глубь... человеческого тела. Научная фантастика сочетается в фильме с детективно-шпионским сюжетом, и вполне естественно, что картина имеет зрительский успех. Критика, впрочем, тоже встретила фильм более или менее снисходительными отзывами, хотя наиболее серьезные рецензенты и указали, что он значительно выиграл бы, если бы исходная сюжетная ситуация не была выдержана в духе «холодной войны». Некие агенты «восточного блока», пытаясь воспрепятствовать знаменитому ученому сообщить важные сведения американской разведке, тяжело ранят его. Чтобы спасти ученого, а заодно узнать и хранимые им в поврежденном мозгу секреты, в кровь его вводится... миниатюрная атомная субмарина с находящимся в ней (и, естественно, уменьшенным до размеров микробов) экипажем, который по кровеносной системе ученого должен добраться до его мозга и совершить там операцию. В распоряжении путешественников всего шестьдесят минут (процесс «миниатюризации» еще недостаточно совершенен), на пути их встают всяческие препятствия и преграды, как естественные, так и иные (один из членов экипажа — вражеский агент), но все заканчивается благополучно: операция совершена, и буквально в последние секунды, перед тем как путешественники волей-неволей должны вернуться в нормальное состояние, субмарина выплывает наружу кратчайшим путем — через глаз оперируемого.

ФРАНЦИЯ

Показ в Париже ленты Сергея Эйзенштейна «Октябрь» превратился в крупное эстетическое событие. Но не только. Случилось так, что революционный шедевр Эйзенштейна вышел на французский экран одновременно с «Доктором Живаго» Дэвида Лина. В одном из журналов на развороте поставили друг против друга кадры из двух фильмов; соседство их создает впечатление перестрелки: красногвардейцы из «Октября» стреляют в сторону Джули Кристи — Ларисы, в свою очередь направив-



шей на них дуло револьвера. «Дэвид Лин никого не введет в заблуждение, — пишет критик Мишель Мардор. — Он фабрикует подложное «русское кино», сдирая у Довженко и Пудовкина пейзажи и интерьеры, работая с неуклюжестью ремесленника, специализировавшегося в «деревенском» стиле... В сущности, «Доктор Живаго» не имитирует никого из художников, он выглядит карикатурой». «Волею случая на этой неделе лицом к лицу столкнулись правда и фальсификация. Столкнулся тот, кто верил в революцию, с тем, кто в нее не верит».

Драму личности, втянутой во всеобщность и бурность истории, сценарист Болт свел к повторяющейся, как лейтмотив фильма, фразе: «В революции не остается места для личной жизни». Против всей этой «антисоветской машинерии Лина, достойной худших образцов времен «холодной войны», — фильм Эйзенштейна. В восприятии старой ленты у французского зрителя совершенно отсутствует то, что Мардор назвал «комплексом синематеки». О ней судят не как о музейной ценности, но как о живом произведении. Находят в ней высоту историзма, «крик истины»; энтузиазм художника сообщает силу подлинности съемкам недокументальным, — здесь есть «документальность энтузиазма», как пишет тот же Мардор.

Об успехе «Октября» сообщает не только коммунистическая печать, но и большинство газет и журналов Парижа. Мы уже привели имя Мардора, выступившего в «Нувель обсерватер». Подзаголовок статьи Жана де Баронсели, одного из старейших французских кинокритиков, напечатанной в «Монде», — «Шедевр, показанный в Париже».

●

Один из старейших мастеров французского кино Абель Ганс в настоящее время работает для телевидения. Он поставил для голубого экрана сначала «Марию Тюдор», а затем «Битву при Вальми», где известный певец и актер Джонни Холлидей запевает «Карманьолу». Сейчас Абель Ганс снимает для телевидения еще одну историческую картину — «Христофор Колумб».

Французское телевидение вообще с большой энергией привлекает к работе виднейших киномастеров, отечественных и зарубежных. Робер Брессон сейчас снимает в Провансе близ Воклюза картину с четырнадцатилетней девочкой в главной роли — экранизацию романа Жоржа Бернаноса «Новая история Мушетт» (заметим в скобках, что по роману Бернаноса Брессон снял один из своих прежних фильмов — «Дневник сельского священника»). Уже состоялась телевизионная премьера последних работ Роберто Росселлини — «Людовик XIV приходит к власти» и других. Орсон Уэллес снимает телефильм с Жанной Моро в главной роли — «Бессмертная история».

●

В интервью, данном сотруднику «Нувель обсерватер», Жан-Люк Годар подтвердил: «Да, сейчас я делаю одновременно два фильма. Первый называется «Кое-что, что я знаю о нем», его героиня Марина Влади. Второй называется «Сделано в США», и в главной роли здесь Анна Карина. Фильмы друг к другу никакого отношения не имеют. Разве что можно сказать: оба рождены одним и тем же моим пристрастием к анализу так называемой «современной жизни», к ее анатомированию и биологическому обследованию, к тому, чтобы открыть ее внутренние тенденции. На мысль о первом фильме меня навело письмо одной из читательниц «Нувель обсерватер», отвечавшей на анкету этого еженедельника... Второй возник в результате совпадения трех моих желаний: сделать приятное другу, подчеркнуть американизацию французской жизни и воспользоваться одним из эпизодов «дела Бен Барки».

Поясняя насчет желания «сделать приятное другу», Годар говорит: «Я уже начал работу над «Кое-что, что я знаю о нем», когда Жорж де Борегар, погоревший из-за цензурного запрета «Монахини», попросил, не сделаю ли я для него в предельно сжатые сроки картину. Другого средства выпутаться, по его словам, у него нет. Он мне сказал: «Кто кроме вас возьмется хоть что-то сделать с такой быстротой!» Я отвечал: «Это точно!»

Когда я давал согласие, я понятия не имел, что стану делать. Вдохновлялся романом «черной серии» и только что просмотренным фильмом с Хемфри Богартом. Решил снимать картину с ролью будто бы для Богарта, но чтобы играла эту роль Анна Карина. Действие отнесено к ближайшему будущему, к 1969 году. У Карины здесь роль репортера парижского еженедельника. Она любовница некоего человека по имени Политцер, причастного к убийству, которое в свое время было крупнейшим политическим скандалом. Этот Политцер инсценирует собственную гибель и, укрывшись в провинциальной безвестности, через какое-то время вызывает к себе любовницу. Но по приезде она застает его мертвым уже взаправду и включается в расследование.

Годар говорит, что на сей раз он хотел сделать «просто фильм», хотел первый раз в жизни честно «рассказать историю». «Но это не в моем характере. Я не умею рассказывать историй. У меня всегда охота все воссоздать вживе и все перемешать, вывалить до кучи...» Детектив получает здесь рамку социологического расследования, включает беседы и т. д.

Кадры из почти готового фильма, уже появившиеся в печати, весьма характерны для Годара. Это опять крупные планы лица Карины, живого лица рядом с лицами афиш и реклам, на фоне стен, заклеенных орущими, разросшимися киноплакатами.

Годар дает репортеру ответ на естественно возникающий вопрос: «Почему я согласился ставить разом два фильма? Думаю, из тщеславия. Это дело для любителя биться об заклад. Фигура высшего пилотажа. Все равно, что дирижеру одновременно дирижировать двумя оркестрами, играющими две разные симфонии. Задача для меня лично еще более трудная, чем для кого другого, потому что я не пишу сценария, импровизирую по ходу съемок. Такая импровизация возможна только



при условии предшествовавшей ей внутренней работы и предполагает всецелую душевную сосредоточенность на чем-то одном. Так оно для меня и есть: я делаю фильмы не только на съемочной площадке, я делаю свои фильмы, когда сплю, когда завтракаю, когда читаю, когда с вами разговариваю... Так что снимать две ленты зараз для меня работа на окончательный износ. И в то же время задача кажется мне захватывающей».

●

Новая работа Аньес Варда — кинорепортаж о литературной чете Эльза Триоле — Луи Арагон. Сделанный по заказу телевидения, этот фильм оказался слишком длинен для предусматривавшейся программы. Аньес Варда пришлось пойти на сокращения, на уничтожение «двойного» построения ленты, — в итоге телезрители увидели ее фильм под названием «Эльза».

●

Фредерик Россиф, автор известных «монтажных» документальных фильмов «Время гетто» и «Умереть в Мадриде», начал новую работу. Он готовит исторический киномонтаж, посвященный пятидесятилетию Октябрьской революции в России.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Премии Чехословацкого союза кинематографистов и работников телевидения, которые носят экзотическое название «Трилобиты» за режиссуру и сценарное мастерство получили представители молодого поколения Милош Форман, Ярослав Папоушек и Иван Пассер, дебютировавший в прошлом году фильмом «Интимное освещение». Из режиссеров короткометражного кино удостоились наград Иржи Трнка («Рука») и Эвальд Шорм («Отражение»). Лауреатами «Трилобитов» стали оператор Яромир Шофр («Да здравствует республика!»), монтажер Мирослав Гайек и актер Йозеф Кронер («Магазин на площади»). Перечень премий включает еще одну, не часто встречающуюся в списке подобных наград, — премию в области киноведения. Ею отмечен Радослав Селуцкий за теоретическую разработку экономических принципов управления кинематографом.

В 1966 году впервые присуждались премии за творческие успехи в телевидении.

●

Третью по счету, законченную к концу 1966 года картину «Мученики любви» режиссер Ян Немец называет «самым зрительским своим фильмом». Еще в съемочный период произведение пользовалось особым вниманием критики, и этот интерес вполне оправдан оригинальностью формы «Мучеников», о чем свидетельствует уже заглавие репортажа в журнале «Кино» — «Кинопесня Яна Немеца». Эпизоды картины разворачиваются совершенно без диалога, под них подложены песни или «чистая» музыка, которую пишут совместно два композитора — Ян Клусак, выступающий обычно как автор серьезной музыки, и Карел Мареш, написавший много эстрадных песен. Своеобразие фильма подчеркивает и сам режиссер: «Я пытался снять — если вы понимаете, что я имею в виду, — кинопесню. Я хотел создать фильм, который в кинематографе соответствовал бы тому, чем является песня в музыке». И еще: «Как меняется ритм и внутренний характер музыкального произведения, так и «Мученики любви» разделены на новеллы: серьезную, нежную и стремительную».

Но это не будет фильм из новелл. Собственно, это три части одного целого... В финале фильма герои всех трех историй появляются в одной сцене. Сценарий картины режиссер написал совместно с Эстер Крумбах, с которой работал и над своим вторым фильмом «О празднестве и гостях». Роли в «Мучениках любви» получили люди, принадлежащие к профессиям, отнюдь не родственным киноактерской: хореограф, писатель, композитор, эстрадные шансонье; некоторые из певцов-актеров одновременно исполняют «песенную» партитуру фильма. Посетители кинотеатров увидят на экранах популярного Карела Готта, а затем услышат его голос в музыкальном номере, написанном на слова соломоновой «Песни песней».

Это переложение текстов классической поэзии на современные музыкальные ритмы роднит фильм Яна Немеца с выдающимся явлением чехословацкой культуры — со спектаклями театра «Семафор». В одном из них — «Такая потеря крови» — продавец книжного магазина Франтишек, желая убедить хулигана Гарри в современности классики, исполняет на мотив ковбойской песенки строки из 51-го сонета Шекспира:

Желанья не догонит лучший конь,
Когда оно со ржаньем мчится вскачь...

Автор статьи в студенческом журнале «Жён синема э театр», издающемся в Праге, следующим образом определял «технологию» построения спектакля «Семафора»: «Я думаю, это «нечто новое» заключено не столько в открытии новых источников поэзии, сколько в открытии новых средств передачи поэзии — прежде всего песни... Создатели театра Сухий и Шлитр использовали тот факт, что современные мелодия и ритм более доходчивы, чем современные поэтические тексты».

И заявление Яна Немеца: «Я стремлюсь говорить о важных проблемах жизни и любви в притягательной форме, окрашиваю свое повествование улыбкой, меланхолией, сентиментальностью, поэзией», — звучит как прямое продолжение в кинематографе творческих поисков театра «Семафор».

ЮГОСЛАВИЯ

Известный режиссер-документалист Аца Обренович дебютирует в игровом кино экспериментальной короткометражкой «Взгляд сквозь ухо». Сюжет этой картины необычен: пока герой ее спит и видит сны, другой человек заглядывает ему в ухо и пытается разглядеть, что ему снится. «В этом фильме будет немного сатиры, немного серьеза и много комизма», — говорит режиссер. В картине снимаются Милутин Буткович и Никола Симич. Оператор Александр Петкович.



Словенская киностудия «Виба-фильм» отмечала в прошлом году свое десятилетие. За эти годы здесь было поставлено около полутора десятка фильмов, среди которых «Песчаный замок» Кокана Раконьяца, «Не плачь, Петр», «Каноник Амандус» и «В один прекрасный день» Франца Штиглица, «Враг» Живоина Павловича, «Лгунья» Игора Претнара, «Этим путем не возвращайся» Йоже Бабича. После закрытия студии «Триглав-фильм» ее сотрудники и производственная база были отданы «Вибе», и теперь кинопроизводство на ней увеличивается вдвое. Руководство студии пригласило нескольких дебютантов, которые работают сейчас над своими первыми картинами. Среди них — Матьяж Клопчич, заканчивающий картину «История, которой нет» с участием Лойзе Розмана, Милены Дравич и Станиславы Пешич; известный документалист Йоже Погачник, о фильме которого «Быки из замка» мы уже сообщали. Йоже Бабич приступает к экранизации нескольких рассказов популярного словенского писателя Павлета Зидаря. Роман Ивана Цанкара «Мартин Качур» переносит на экран ветеран словенского кино Игор Претнар. Режиссер Боштьян Хладник, вернувшийся из Западной Германии, где он снял несколько фильмов, приступает к съемкам картины «Боги устали» по сценарию Виромила Зупана. Работает над новой картиной «Разгром» режиссер Франце Космач.

Польский режиссер Анджей Вайда, снимающий в Югославии «Врата рая» — картину из эпохи крестовых походов, и в будущем не собирается расставаться с исторической тематикой. В книге профессора Владимира Дедиера «Сараево, 1914 год» он, по сообщению журнала «Филмски свет», «нашел волнующий материал и достаточно элементов для своего будущего фильма». В отличие от многопланового эпического «Пепла» и философского романа Анджеевского, над которым сейчас работает режиссер, книга Дедиера является научным трудом, замечательным по широте собранного в ней документального материала, и считается одним из высших достижений югославской историографии последних лет. Права на экранизацию книги приобретены белградской киностудией «Авала»; и газета «Борба», не упоминая имени предполагаемого постановщика, отмечает, что ученый совместно с профессиональным сценаристом Светой Лукичем приступил к разработке либретто.

Белградская студия «Дунав-фильм» открывает отделение, которое должно приобрести значение своеобразной «кузницы талантов». В югославской прессе это нововведение получило уже название «экспериментальная студия». На создание мастерской получена дотация в размере 5 миллионов старых динаров. Директор «Дунав-фильма» Вицко Распор говорит по этому поводу: «Мы интенсивно подготовляем открытие экспериментальной студии. Вся работа будет проводиться на 16-*мм* пленке, и двери студии откроются для молодых кинематографистов, которым пока не удавалось реализовать свои проекты... Мы считаем это нормальным путем вхождения новых кадров в профессиональное производство. Студия предоставит дебютантам возможность снимать фильмы с записью звука на магнитофон, без изготовления звуковой копии, что значительно снизит расходы на производство. После того как завершенный фильм молодого автора просмотрят в экспериментальном центре, должно приниматься решение, переводить ли картину на 35-*мм* пленку и включать ли ее в тематический план «Дунав-фильма». На студии могли бы совершать эксперименты и профессиональные режиссеры, если у них возникнет необходимость в поисках новых технических или выразительных возможностей».

Обсуждая итоги прошедшего XIII фестиваля в Пуле, журнал «Филмска култура» специально выделяет вопрос о многочисленности дебютов в югославском игровом кинематографе. Красноречивы сами цифры — из двадцати поставленных в прошлом году фильмов семь сделаны молодыми по режиссерскому стажу художниками, но убедительнее цифр—выводы статьи о постановщиках-новичках: «...Конечно, новые формальные и тематические тенденции заключены и в работах дебютантов, о картинах которых (за исключением одной) нельзя сказать, что они не удались. А это больше того, что любое другое пополнение давало раньше югославскому кино».

ЯПОНИЯ

На экраны страны вышел фильм «Гигантский белый монумент» режиссера Сацуо Ямамото (постановщика известных советским зрителям фильмов «Улица без солнца», «Песнь тележки», «Борьба без оружия»). В фильме, который является экранизацией одноименного романа, затронуты болезненные для страны проблемы коррупции, проникшей и в сферу медицины. Когда в начале этого года стало известно о желании режиссера экранизировать роман, заинтересованные круги оказали сильное давление на Ямамото, заставляя его отказаться от своего намерения. Но режиссер не отступил, и фильм был закончен в короткий срок. Действие картины разворачивается вокруг судебного процесса, возникшего из-за неправильно поставленного диагноза. В главной роли звезда кинокомпании «Дайэй» Дзиро Тамия, которого мы знаем по фильму «Камни Хиросимы».

На последнем кинофестивале стран Азии предыдущей картине Ямамото «История японского вора» была присуждена премия. Режиссер с большой иронией отнесся к этой награде, заявив, что «фестиваль, приглашающий к участию только антикоммунистические страны Азии, не может считаться представительным для кинематографии азиатских стран».



КОНФЕРЕНЦИЯ ПО КИНООБРАЗОВАНИЮ

За последние годы в учебных планах университетов и институтов многих стран появились новые предметы: теория и история киноискусства, основы телевидения. Заметим: речь идет о некинематографических учебных заведениях.

«Вторжение» кино и телевидения в вузовские аудитории происходит с необычайной стремительностью, охватывая все новые и новые слои студенчества. Кроме «гуманитариев» новое искусство уже изучают завтрашние физики, инженеры, строители, биологи. Курсы по эстетике и технике кино и телевидения расширяют кругозор, обогащают эстетический мир подрастающего поколения. Будущие учителя или журналисты, вооруженные этими знаниями, несут их в новые огромные аудитории.

Как преподавать теорию, историю, технологию кино и телевидения? Какие книги и фильмы рекомендовать педагогам и слушателям? Что в сегодняшнем кинообразовании заслуживает поддержки, распространения?

Этим и другим методологическим, методическим проблемам была посвящена специальная международная конференция, созванная ЮНЕСКО в Риме.

В работе конференции приняли участие 27 делегатов — профессура и руководители вузов.

Доклады на конференцию представили Англия, Бельгия, Индия, Италия, Канада, Норвегия, Польша, Советский Союз, США, Финляндия, Франция, Чехословакия, Швеция, Япония.

В докладах Е. Теплица (Польша), И. Вайсфельда (Советский Союз), Б. Урбана (Чехословакия) рассказывалось о практических шагах и перспективах кинообразования в социалистических странах. В частности, И. Вайсфельд дал характеристику теоретических проблем, над которыми работают советские исследователи и педагоги, говорил о первых опытах чтения курсов по вопросам кино и телевидения в Московском университете, Педагогическом институте имени Герцена в Ленинграде, на гуманитарных факультетах других университетских центров страны. Значительное место в докладе советского делегата было уделено научно-исследовательской работе в вузах (студенческое научное общество «Прометей» в Казанском авиационном институте) и в школе (киноклуб имени Довженко в Калинине).

Новая область кинопедагогики получает развитие в странах Азии. Об опыте университетского кинообразования конференция узнала из содержательных докладов проф. С. Бахадура (Индия) и С. Окады (Япония).

Профессор В. Бачи сделал доклад от имени католического университета в Лувене (Бельгия) — первого университета в Западной Европе, который ввел кинообразование. Программы, методические разработки Лувенского университета используются педагогами ряда стран, в особенности в системе — достаточно разветвленной! — католического образования. Хотя педагогические материалы этого университета носят в основном светский характер, их все же отличает известная ограниченность — недостаточно отражен опыт прогрессивного киноискусства и передовой теоретической мысли. Плохо знакомы в Лувене и с советским кино. Этот же недостаток отличает и методические разработки, представленные докладчиками из США Х. Греем, Д. Амбергом и Д. Стюартом. Между тем количество курсов, которые читаются в американских университетах и колледжах, весьма велико; педагоги в США располагают богато оснащенными фильмотеками и библиотеками. Отставание от современного уровня кинотеории и кинопедагогики наносит ущерб кинообразованию в США.

В докладах о кинообразовании в скандинавских странах (Э. Маркуссен) и Англии (Т. Диккинсон, Р. Браун) особого внимания заслуживает опыт проведения летних учительских сборов-семинаров. Учителя во время этих сборов получают возможность посмотреть нужные фильмы, прослушать лекции.

В рекомендациях, принятых конференцией в Риме, говорится о необходимости обмена программами, методическими пособиями, книгами, фильмами, о создании в рамках ЮНЕСКО координационного центра по вопросам кинообразования в университетах и институтах. Предполагается издание на нескольких языках сборника материалов конференции.

Секретариат Союза кинематографистов СССР, заслушав сообщение И. Вайсфельда о конференции в Риме, отметил важность обсуждаемого вопроса и поручил Всесоюзной комиссии по теории и критике подготовку практических предложений, необходимых для широкого развития кинообразования в некинематографических вузах.

ПЕРВЫЕ ШАГИ В КИНОДРАМАТУРГИИ

Сегодня мы знакомим читателей с несколькими молодыми кинодраматургами. Разными путями, иногда трудными и негладкими, пришли они в кино.

Это люди разных судеб и интересов, разных вкусов. Но всех их роднит творческое беспокойство, стремление больше узнать, увидеть, вобрать в себя, осмыслить. Их роднит любовь и интерес к людям, к каждому человеку, жадное стремление глубже заглянуть в его неповторимый внутренний мир, тоньше исследовать и выявить его в связях и взаимоотношениях с другими людьми, со временем.

Все они, несмотря на молодость, успели пройти много дорог, много ездили по родной стране, брались за разные дела, перепробовали разные профессии, пока в кинодраматургии нашли свое (мы надеемся, что это так!) истинное призвание.



Виктор АРХАНГЕЛЬСКИЙ,
Карен ГЕВОРКЯН

ВСЯ НАША НАДЕЖДА

Эдуард ВОЛОДАРСКИЙ

ЯМА

Родион ТЮРИН

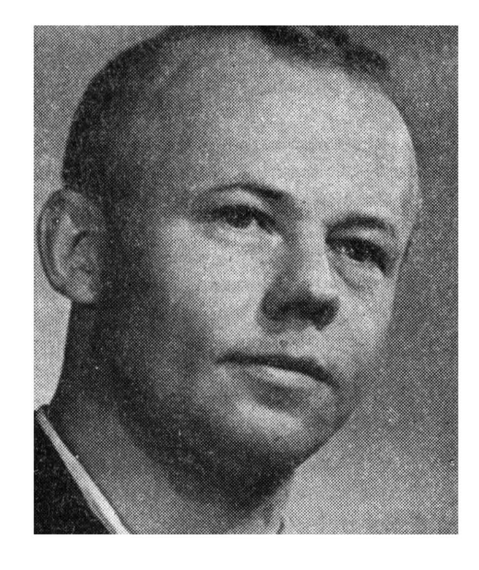
Бунт на коленях

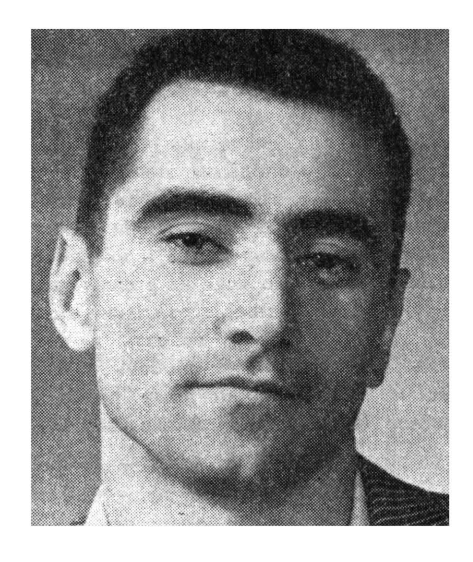
Алла АХУНДОВА

СУДЬЯ

Георгий ЛЕРНЕР

Ветры дальние





Виктор АРХАНГЕЛЬСКИЙ, Карен ГЕВОРКЯН

ВСЯ НАША НАДЕЖДА

«Одни и те же поступки не ставят знака равенства между людьми, важно не «что», а «кто». Эту фразу написал Томас Манн в одной из своих книг. Мне вспомнилась она потому, что обычно принято считать «что» продолжением «кто». Этот сценарий в очень незначительной степени соответствует «кто» его автора Виктора Архангельского, так же как вышедшая на поверхность крупица металла — его скрытым залежам. Тринадцатилетняя девочка-школьница в фильме Архангельского «Педагогические раздумья» сказала: «Если человек и талантлив, то он должен проявить себя, что он из себя представляет». Эта девочка еще не знает, как много иногда мешает не куцему и ограниченному, а полному проявлению душевных и умственных богатств личности в искусстве, особенно если эти ценности далеко выходят за пределы некоторых наших сегодняшних измерений, в свою очередь часто составляющих сотые и тысячные доли тех критериев, которыми всегда измерялось произведение искусства.

Сплошь и рядом мы живем в искусстве в мире упрощенных и уменьшенных масштабов. И пока они существуют, люди, находящиеся вне этих рамок, обречены на жизнь в искусстве в сотую, тысячную долю своих потенциальных возможностей. Такой драматической фигурой является мой друг Виктор Архангельский. Об этом нельзя не говорить. Он сделал уже немало: его серия научных фильмов «Клуб интересных проблем» — серия художественных, остропублицистических фильмов. О них пишут, их обсуждают. Однако лишь немногие знают о существовании гораздо больших ценностей, притом реальных, лежащих под

Когда два человека сходят со своего отдельного жизненного пути и начинают идти вместе по одной дороге — это больше, чем решение. Способность принимать «больше, чем решение» — главное в Карене Геворкяне, каким я его знаю. После семи лет музыкальной школы будущий пианист идет во ВГИК, становится кинооператором, с отличием защищает дипломный фильм и поступает на Высшие режиссерские курсы. Заканчивает их в числе лучших. И в то же время не оставляет надежды, что из него еще может выйти авиационный конструктор...

Карену Геворкяну двадцать пять лет. Сейчас он видит жизнь, состоящей из доброты и борьбы, из математики и ракет, из мужества подвижников и больших проблем, с которыми сталкиваются люди. Это все особенно близко его сердцу. Две работы, пока неизвестные, как нельзя лучше поясняют его как художника и как человека. Четыре года он снимает фильм «Архитектура». Снимает на остатках пленки, один, в морозы на улицах Москвы. Его актеры — дома, неподвижные свидетели, не говорящие о людях всего, но говорящие о них верно.

Сценарий художественного фильма «Балаган»— сопряжение больно пережитых как бы простых вещей с пониманием эпохи и народа в самом высоком смысле этих слов. Только в нем широта эпохи соотнесена с трагическими попытками горстки бродячих деревенских актеров (и сейчас еще встречающихся в Армении на гуляньях и свадьбах) жить вне времени, жить в давно оставленном. Два разных жизненных потенциала — и драма страстей, сдерживаемых главным вопросом: как же надо жить человеку в современном

спудом только потому, что они из мира других масштабов. Когда-нибудь это кончится.

О том, как таланты выходят из «замороженного состояния» и преумножают во много крат силы и богатства страны, и написан наш сценарий.

Один из таких талантливых людей — Виктор Архангельский, писатель, режиссер, поэт.

Не стало нам лучше —
Не станет и хуже,
И лето от стужи
Заслонят дожди.
Помни лето зеленым,
Помни — лета так мало,
Помни — лето сказало:
«Верь, надейся и жди».

Так поется в одной из песен Виктора Архангельского.

К. ГЕВОРКЯН

мире? Сценарий «Вся наша надежда» не мог не быть. В нем задан тот же самый вопрос. И получен тот же самый ответ.

Я дорожу каждым дюймом строчек о Карене Геворкяне: их мало, а о нем никто никогда не писал. Но написать много — не значит сказать всего.

Все заключается, по-моему, в том постоянном, тонком и яростном душевном движении, в котором живет Карен Геворкян, и, находясь в нем, он всегда добивается цели. Ведь цель — кристалл. Сначала движение, происходящее по своим строгим законам, кажется непонятным постороннему взгляду. Щелчок — и все ясно.

Но задолго до момента кристаллизации цели у Карена Геворкяна уже имеется ее ясный, как говорят летчики, прототип.

В. АРХАНГЕЛЬСКИЙ

Большие надежды у старого, заслуженного шахтера Емельяна Ивановича. И большая недружная семья. Причиной тому—и то, что в ней дети от двух матерей, а главное — что шесть его взрослых сыновей слишком хорошо помнят крутую руку отца, его окрики, жестокость, тщеславие. Одно время братья работали в его бригаде, и это еще больше подчинило их отцовской воле.

Понимает это Емельян Иванович, сам себя мучит, виноват он в неустроенных судьбах своих детей. Неуемной, противоречивой он души человек, и владеет им теперь одна мысль: как ни больно — уйти с шахты, уехать в степь вместе с сыновьями и там, на новом месте, вспомнить свое крестьянское детство, начать жить заново большой трудовой семьей. И еще одно им движет: убеждение в том, что земле нужны заботливые, любящие руки.

Но слишком уж разные люди, его сыновья. Старший Тимофей — тихий, исполнительный человек, Иван легкомыслен, Гришка — гуляка, Николай заносчив и самолюбив. Каждый какими-то качествами ответил на отцовскую жестокость в детстве. Младших, правда, не коснулась рука отца, и теперь они его радуют — радиоумелец Женя, Алеша, служащий в армии, болезненный, мечтательный Петр и самое непосредственное существо в семье — маленький Степка.

Чувствует отец: не удержать ему сыновей возле себя долго. Постепенно ему становится ясно: взрослых, разумных, самостоятельных людей, даже если они твои дети, нельзя удержать возле себя вместе силой, эгоистичным желанием не быть одному в старости.

И вот тут в действие вступают силы внутреннего единства и понимания, которое образовалось в семье. Сыновья уже не могут разъехаться, не жить вместе.

В чем же, на кого вся наша надежда?— спрашивается в сценарии. На таких людей, как эта трудная семья? Наша семья лишь повод, чтобы ответить на этот вопрос.

Авторы ставили своей целью сказать сценарием: вся наша надежда на идею коллективизма, всеобщей заинтересованности советских людей друг в друге, на ум, инициативу и энергию народную.

...Итак, события в семье, как мы уже сказали, начинаются нелегко для отца и его сыновей...

Из рассветной мглы проступают оставшиеся от шахты отвалы, несколько домов бывшего шахтерского поселка. На горизонте — терриконы и вышки действующих шахт.

ПОД ЗЕМЛЕЙ

Смена кончилась, но из забоя никто не ушел. Комбайн выключили. Из только что казавшегося живым механизма он стал стылой грудой железа. Все смотрели в другую сторону, потому что там Емельян Иванович работал отбойным молотком. Это был тот наивысший класс работы, это было мастерство, имевшее вид озорства. Казалось, молоток летает сам, не нащупывая, а точно зная места ударов.

Сценарий печатается с сокращениями.

Проходивший мимо парнишка из новой смены подошел к стоящим:

— Что за концерт?

Шахтер, к которому он обратился, промолчал, а когда тот переспросил, тихо сказал:

— Человек с шахтой прощается.

...Молоток заливался, выбивал неслыханные трели.

Выбивает трели молоток. Он вынесен вперед могучими руками, всем чутким, напряженным телом. На него смотрят внимательные глаза. Емельян Иванович остановился. Поколебался — ударить ли еще. Ударил. Сказал:

— Ну, все.— И осторожно положил молоток.

— Да,— сказал Ерофеич удивленно,— вот это да!

По груде угля Емельян выбрался к людям. Люди смотрели на него, молчали. Не глядя ни на кого, он прошел сквозь них. Остановился. Сказал:

— Скоро всех приглашу к себе. Сюда не приду больше. Тяжело.

...Они долго шли под землей, Емельян Иванович и Ерофеич. Шахтеры из новой смены приветствовали Емельяна Ивановича, но как-то все невесело.

— Вот так-то, сынок,— сказал Емельян Иванович Ерофеичу,— идешь по течению — гладит тебя, а навстречу пошел — каждую шершавинку чувствуешь... На землю, в Алтайский край еду. Слышал?

— Понимаю, Емельян Иванович, и завидую...

— Но?— рассмеялся отец.— Знаешь, бывает, идешь по дороге, а она вся видна и назад и вперед...

— У вас такая дорога...

— От начала до конца — как вздох единый. И вся жизнь ха-ха!— вздохнул и выдохнул Емельян Иванович.— Вот это твоя жизнь. А моя была — а-ха-ха-ха-ха,— тяжело задышал он и опять рассмеялся.— Последний раз подземным духом дышу, эх!—Он вобрал в себя воздух и, задержав дыхание, вошел в клеть и, только когда стали подниматься, выдохнул шумно:— Уф, нет духа! А ты ведь весь на этом духе замешан. Помнишь, малым я тебя на вагонетках катал, отца твоего откапывал... друга моего. Я ведь троих людей в жизни потерял — отца твоего, Нюру свою, первую жену, и...

— Родственника?

— И себя самого. В шестнадцатом году пошли мы с отцом в город за хлебом — я с Поволжья сам — да так и остались, потому что возвращаться не к кому было: вся деревня с голоду померла. Ты не понимаешь, наверно, что это такое — вся деревня... улицы, избы, околицы — и нету, нету жизни. Нигде. На красивой земле, цветущей, родящей — все ведь она может делать, земля, все! И я, малой, на земле и бегавший, и спавший, и репу с землей глотавший, я ведь лет восемь потом на зелень, на солнце, на репу ту же глядеть не мог! И забрались мы с отцом поглубже, сюда, раз уже наверху так люди жить друг с другом не умели, что земля их не терпела...

ОБЕД

Мать нарезает на куски круглую буханку серого хлеба.

За столом семья. Семь братьев, дед, Емельян Иванович — отец. Мать приносит кастрюлю с супом, уходит, снова приходит...

У плиты бабка говорит матери:

— Ну, вот, все собрались... все выросли... — И плачет.

Из комнаты входит взволнованный дед.

— Ну и дела,— потирая руки, говорит он,— неужели во всех семьях так? Чужого человека зовут, чтобы разговор начинал, а сами друг на дружку глядеть боятся...

— Какой же дядя Митя чужой? Да и не звали его, сам пришел, не гнать же...— улыбнулась мать.

— Не чужой, да и не наш. Дело такое решается: где нам с бабкой помирать да в сырой земле лежать... Я еще подумаю. Это моя хата, мне ее шахта дала. А вы с Емельяном у нас квартирантами жили. Сколько раз ему новую хату давали? А не поехал, значит, давно цель была!

Во главе стола сидел отец, неторопливо ел и слушал соседа, дядю Митю, известного всему поселку маляра и веселого человека возвышенного склада мыслей.

— Ведь народ — что?— спрашивал дядя Митя, останавливая у рта ложку со свисавшей лапшой.— Народ не сидит на одном месте. Вот мы сейчас сидим тут, а сколько тыщ человек по всем дорогам едут? Миллионы! Народ, он всегда не сидит вот так, чтобы... Хороша лапша... Саша!— обращается он к матери.— Лапша твоя хороша! Помню, во время войны ребята, босоногие, сопливые, колоски собирают, картошку мерзлую копают... Лапша хороша!

Дед входит и кричит дяде Мите:

— Дядя Митя! А ведь ты плохо в прошлом году мою хату побелил! Плохо!

Дядя Митя оглядывает стены и сконфуженно умолкает.

Все молча едят. Но это не только еда, это наблюдение друг за другом и за отцом. Никто не хочет говорить первым. Съели лапшу, съели жареную картошку с курицей, и все молча. Отец мрачнел все больше и больше.

Вошла мать:

— Емельян Иванович, там к Ване девушка пришла... Ждет. Может, выйдешь, Ваня?

— Это кто же?— спросил отец.— Валя та?

— Лида.

— Она поедет с нами?— как бы между прочим поинтересовался отец, так же как бы между прочим сказал:— Да, сынки, надо же договориться, когда собираться, когда билеты брать. На той неделе я вас всех с собой забираю, у Тимоши и у Гриши семьи пока здесь будут, потом перевезете к осени. Никто не против, я так понимаю?— взгляд отца был пристален и в то же время весел.

Все ждали, что отец будет долго и упрямо говорить, упрашивать, обещать. Но такой прямоты никто не ожидал. Все смотрели на отца.

— Значит, все за? Так, что ли?

Все переглядывались удивленно и смотрели друг на друга вопросительно.

Николай растерянно сказал:

— Да... Думать надо.

— Я еду,— пробурчал Гришка,— там, может, мне будет повеселее...

— Меня Марья Иванна вроде отпускает,— робко сказал сорокадвухлетний Тимофей,— для нее сельская жизнь вроде здоровее... Да и из уважения поеду...

— Мне все равно осенью в армию идти...— вздохнул Женя Великан.

Каждый говорил тогда, когда чувствовал на себе взгляд отца.

Иван молча встал и вышел.

— Батя, мне надо с вами поговорить конфиденциально,— попросил интеллигентный Николай.— Ванька-то умней всех оказался.

— Это почему же не официально?!— мрачно сказал трезвый Гришка.— Это почему же не официально?!— закричал он.— Ты всегда о нас бате стучал, я твои штучки помню. Давай здесь говори! Громко!

— Не кричи!— вспыхнул Николай.— Кричит еще всякий. Я скажу. Так тебе громко?— крикнул он.— Вашу красивую идею мы все давно знаем. Но мы так же давно знаем и друг друга. Ваня — человек несерьезный, юбка его от любой идеи отвлечет, на Гришку, пусть он меня извинит, у меня никакой надежды...

— Умней всех хочешь быть?— съязвил Гришка.

— Ну вот,— развел руками Николай,— да и злой он и вредный.

— Дурак!— усмехнулся Гришка.

— Ты, Тимоша, парень мирный, и я тебе многим обязан, но ведь ты же все к себе привык тащить, все к себе... Петр...

— Ну, хватит,— сказал отец,— хватит, Коля...

— Да мы же глотки друг другу там перегрызем! Поеду я, пожалуйста, у меня сейчас как раз обстоятельства сложные, вы их все равно не поймете, только ведь Гришка меня из вагона выкинет.

— Это уж точно,— пообещал Гришка.

— Не ссорьтесь, дети,— сказал отец,— есть дела поважней. Позавчера я только оттуда. Был на месте, был в области, был в районе. Возле одного совхоза есть опорный пункт, пшеницу там испытывают. Рабочие руки нужны. Дом построим. Директор совхоза там не очень, но пункт совхозу не подчиняется. А сейчас возьмите у матери билеты, куплены они. Едем через неделю. Степа, хватит дома сидеть, пойдем на улицу. (Среди братьев сидит мальчуган с завязанным ухом.)

Вошел Иван.

— Я Лидухе сказал, что уезжаем. Осенью возьмем ее, мальчики?

МЛАДШИЕ СЫНОВЬЯ

Степка, опираясь рукой на костыль Петра, стоял возле дома и, запрокинув голову, вглядывался в апрельское небо.

— Петр,— говорит он,—мне кажется, что в небе есть какая-то невидимая точка. И вокруг этой точки все плывет и крутится... Почему?

— Это потому, что ты болел и два месяца лежал на одном месте. Со мной примерно такое же было.

— Ты три года болел...

— Три...

— Рояль наш цел!— закричал Степка.

В отвалах на нажиге лежал дряхлый остов рояля, ощетинившийся ржавыми обрывками струн. Они пошли к нему.

Из дома вышел отец. Из сеней дед наседал на него.

— Хоть ты мне и зять... хоть и зять...— горячился дед,—а билет вот он, на... Возвращаю с большим смыслом! Все!

— Поговорим еще,— успокаивает его отец.

— Ни-ни-ни! От людей стыдно! Знатный человек, старый шахтер, бежит, легкой жизни ищет — ведь вот что говорят! Я этой шахте тридцать лет отдал!— показывает он на отвалы.— Сраму не приму! Бежи. А билет возьми, а то уничтожу!

Отец принимает билет, прячет в карман:

— Жаль...

На отвалах.

— Сколько уж вы его ломали, доламывали, а он все лежит и лежит,— сказал Петр, разглядывая остов рояля.— Так и будет лежать.

— Давай доломаем,— предложил Степка,— а то мы уедем — кто доломает?

Он стал подбирать камни и швырять в остатки рояля.

— Все тебе доламывать,— усмехнулся Петр горько,— рояль все-таки.

— Я всегда вместе с тобой буду. Будем как один человек на трех ногах. У всех по две, а у нас с тобой три. Уже выигрыш!

— Не будешь,— сказал Петр.

— Посмотрим,— согласился Степка.

— Петр!— позвал подходивший отец.

Петр пошел к нему навстречу. В руке у него была книжка. Степка бегал по отвалам, крича и швыряя камни.

Отец и Петр стояли на голом бугре отвала, посвистывал ветер. Отец, зажмурившись, слушал ветер.

— Скоро жаворонки прилетят,— с удовольствием сказал он.— Со мной чудные вещи происходят... Жуткие... Вот это жаворонки уже свистят, слышишь?

— Это ветер свистит.

— Эти жаворонки, в детстве жаворонки — и вроде ничего другого не было... А ведь выходит, что я сорок лет забываю. Жутко? А их не забудешь и незачем.

Сколько всего было! Столько всего! Свистят... слышишь? Я сейчас молодой, моложе тебя, если без этих сорока лет...

— Ты со мной никогда не ходил слушать жаворонков.

— Петр,— обнял его отец,— помогай мне. Нам с тобой нужны твои братья. Тебе еще больше, чем мне. Будем с ними — людьми будем. А то с кем? Со стариками? Со Степкой малым? Вот на этом,— кивает на остатки рояля,— какая игра? Говори каждому, как я их люблю, мири, предупреждай. Меня они боятся, тебя жалеют, так с двух сторон и...

Голова Петра прижата к отцовской груди. В глазах — выражение отчаянности и решимости.

Неожиданно из дома слышатся шум, выкрики.

— Я знал, что так будет, знал!— заплакал Петр.

— Идем!— позвал отец.

— Нет!

Петр со слезами на глазах замер на одной ноге с книжкой и с костылем в руке.

— Ты что?!— закричал отец.— Так всю жизнь и будешь по углам сидеть да книжки читать? В молчанку играть? Многим людям надо учиться меньше говорить, а тебе—больше, больше! Будь с людьми, собирай вокруг себя людей, артистом будь, рассказывай... ну, хотя бы все, что читаешь. Больше языком шевели, тогда и ноги больше шевелиться будут.

Отец широко зашагал к дому.

СХВАТКА

Двор. Григорий, зло сжав зубы, говорит отцу:

— Всю жизнь нам не давали продохнуть свободно. Это вам я говорю... Я... Не боюсь... Всю жизнь я был во всем виноват и за все бит, за всех... С меня начинали и мною кончали. Хватит!.. Я вольный человек. Куда захочу — туда и пойду.

— А ты?— обращается отец к Ивану.

Иван говорит Григорию:

— Одного тебя, что ли, здесь нежно любили?

Входит растерянная мать. Видит всех, стоящих во дворе. Она подходит к Грише, платком вытирает лицо. Тот берет у нее из рук кошелку с хлебом. Отец стоит, опираясь на костыль Петра. Иван продолжает:

— Я еще помню, из-за кого нас завалило в забое... Давай! Давай! Гони! Руби уголек веселее!.. Своих не пожалел. Тимошка поседел там за двое суток. А Гришка заикаться стал.

К нему подходит мать. Иван обращается к ней:

— Что он хочет с нами делать? Куда он нас гонит? Может быть, вы знаете? Что мы там потеряли, в степи этой?

Потом говорит Николай:

— Вы мне испортили жизнь, послали учиться не по своей воле, а когда я стал агрономом и передо мной открылись варианты, вы меня забрали на шахту. Что за произвол! Вы подумали, каково мне было из научного работника превратиться в забойщика, вы подумали? Вы думали только о себе! А теперь вы тащите меня не в науку, а в степь! Вы принесли меня в жертву собственным целям! Не позволю!

Отец обрывает его:

— Ясно.—Тимофею.— Теперь ты!

Тимофей жалко улыбается:

— Давайте по-хорошему, а? Как люди. Папаша нас всех любит, он плохого нам не желает, только подумать надо! Мы выросли, а папаша состарился; что мы там без него делать будем, если, не дай бог, что-нибудь случится...

— Как я об этом не подумал,— удивился Николай, затягивая ремень на брюках.

— Ну, вот что,— сказал отец.— Я вас не держу. Но те, кто не едет, пусть ноги в мой дом не кажут. И сегодня на проводах никого не хочу видеть. Все!

ПРОВОДЫ

Перед вечером. В руках у Степки — старая, с обсыпавшимся перламутром гармошка. Он извлекает из нее дребезжащие звуки. Петр сидит в уголке и читает книжку. Бабка открыла сундук и перебирает свертки и пакетики. Теперь, когда мы впервые видим комнату в спокойной обстановке, бросается в глаза одна ее особенность: в комнате четыре застланные постели. Между ними ходит дед, присаживается, встает, не находит себе места, занятый какими-то своими мыслями.

— Степушка,— говорит он, подсаживаясь к внуку,— а ведь когда уедут, что же здесь останется? Ничего этого,— он показывает на вещи,— не останется? Пусть все, и мы с бабкой, старые грибы...— он тоскливым взглядом смотрит на бабку.— О!— вдруг вскочил он.— А когда все это сдвинется с места, все нужно будет связывать, уносить, весело будет, а?— и он снова печальным взглядом смотрит на бабку.

Во второй комнате — тоже несколько заправленных постелей. Очевидно, они сохранились здесь с тех пор, когда семья жила вместе.

Отец стоит перед зеркалом, висящим на стене, и прилаживает галстук к своей новой белой рубашке. Здесь же мать в новом платье, машинально поправив застланные постели, подходит к отцу.

Измученный, но довольный, отец разглядывает себя. Матери:

— Ты готова? Время идти. Сегодня будем гулять!

Он неожиданно весело и могуче обнимает жену, тискает своими ручищами, целует. Та обмякла, преданно смотрит на него.

— Иди!— отпускает он.

Она уходит. Емельян Иванович выходит тяжелой, полной достоинства и силы походкой. Дед и бабка поднимают головы. Отец говорит деду:

— А ты чего не собираешься?

Дед испуганно привстал:

— Я?

— Петр, Степка, нарядите его!

Дед засуетился:

— Скорее... Это я сейчас... Ребятки, мундир несите!

Бабка из сундука достает брюки, сапоги и мундир. Мундир увешан самыми разными значками и медалями, начиная с двух Георгиевских крестов. Степка на гармошке наигрывает что-то похожее на марш. К дому подъезжает автобус, глушит мотор.

В дверь стучат. Слышатся голоса. Отец идет открывать и возвращается с веселой и подвыпившей компанией соседей и приятелей. Здесь Ерофеич, старые и пожилые шахтеры. Сначала приветствуют друг друга, здороваются.

— Раздевайтесь, садитесь, раздевайтесь,— суетятся дед и бабка.

— Да ни к чему уже, вот хлебнем на дорожку, а то опоздаем...

Кое-кто из гостей достает из карманов выпивку.

Между тем стол на кухне раздвинут, и миска за миской, тарелка за тарелкой появляются на столе из домашних тайников. Стол заставлен самой разной снедью.

Отец говорит, показывая на стол:

— Прошу!

Все удивлены. Отец смеется. Гости торопливо рассаживаются, как были в пальто, сняв только шапки. Дед при всех своих регалиях выглядит виновником торжества.

В соседней комнате сидит с книжкой Петр. Из кухни доносится шум голосов. В комнату входит Степка с тарелкой в руках. Ставит ее перед братом.

В кухне гости распахнули пальто, кто-то уже разделся, разгорячились, курят.

— Такого я пока не слышал, в газетах другое пишут: уходят из деревни, а не наоборот. Ты здесь человек, все тебя уважают, хочешь — работай, хочешь — отдыхай, все трудом заслужил. А кем ты там будешь?— говорят отцу.

— В такое место поедем, где все сначала надо будет начинать,— отвечает отец.

Улыбаются, качают головами:

— Силен!

Дядя Митя, уже пьяненький, перебивает:
— Да он же говорит, что сызмальства, сызмальства!
— Такого не было у нас — шахтерскую честь на крестьянские пятаки менять!
— Что же, езжайте. Пачпорта отберут — назад ходу не будет. Сколько у нас крестьянства? Половина народа, вот и считай, сколько миллионов беспачпортных.
— И правильно! — кричит отец.— Земля — не шутка, кто на земле работает, должен на ней и сидеть, а уж кто с нее тронулся — трогайся со смыслом!
— Но ведь есть в народе такая тяга — с земли уходить? Есть или нет?
— Нет такой тяги!— убежденно говорит отец.— И даже если вы мне скажете, что столько-то в города уехало, есть другие, в которых земля, как в меня, семена заронила, они-то нас и кормят! И если уж хотите — три, пять миллионов землелюбов, с машинами, с техникой, триста миллионов прокормят!
Закачали головами, удивились:
— Силен! Ишь загнул!
— Так и будет! Это не все равно, в каких руках земля — в любящих или в равнодушных. Не будет тревоги за это — никогда у нас ничего не будет!
Улыбаются, качают головами:
— Силен! Мы-то понимаем, твои ребята поймут ли?
Отец поник, задумался.

СБОРЫ

День. Во дворе перед домом гора вещей. Тут кадки, цветочные горшки, кроватные сетки, кучи башмаков, чемоданы, ящики, чугуны, корыта, выварки. Перед растущей грудой вещей на сундуке охает и всплескивает руками бабка. Дед тащит детскую качалку. Братья пытаются протолкнуть в дверь кухонную полку.
— Кому все это нужно?— горячатся братья.— Барахло!
Полку вынесли. В дверях появляется дед со старой пилой в вытянутых руках.
— А ее зачем?..— Иван берет из рук деда пилу и выбрасывает ее подальше.
— А дрова? Пилить?
— Возьмем заодно с собой парочку кубометров.
Дед серьезно отвечает:
— Надо было бы, конечно, надо, а то приедем — чем топить?
Иван показывает на груду вещей:
— Этим.
— Иванушка, как же люльку не брать, вы же все в ней выросли,— взмолилась бабка.
— А мы уже выросли!
Степка выносит из дома несколько довоенных противогазов. И сам он в противогазе. У него вырывают из рук эти противогазы и выбрасывают на улицу. Степка, ревя, бежит за ними. Его хватает Николай и несет к бабке на сундук. Все, что летит за забор, тут же подбирают мальчишки, собравшиеся на улице.
— Я устал,— жалуется Николай и усаживается на сундук рядом с бабкой.— Неужели во всем этом мы жили?
У братьев кончилось терпение. Они заявляют:
— Больше не будем! С нас хватит! Стыдно перед людьми, не нищие, слава богу
— Несмышленые, беспутные,— сердито обрушивается бабка на братьев.— Стариков никому не жалко...— Бабка достает из кошелки пол-литра водки и стаканы.— Выпейте, ребятушки, угомонитесь. Устали вы, родненькие. Отдохните.
И пока ребята пьют и закусывают, стоя вокруг сундука, дед выносит украдкой еще что-то, а бабка появляется с разбитой пыльной гитарой.

Во дворе Иван бреет деда. Дед ерзает на сундуке. Иван не выдержал:
— Надоело, пусть кто-нибудь другой тебя бреет! Тебя надо сначала оглоушить, а потом брить спокойно.

— Иванушка, не уходи!— взмолился дед. Он соскакивает с сундука и с намыленной щекой и бритвой в руках бегает по двору за внуками. Наконец он натыкается на Степку и тащит его к сундуку:— Степа, уважь деда, буду смирно сидеть!

— Видишь трубу на крыше?— спрашивает Степка.

— Вижу.

— Вот смотри на нее и не дергайся. Как маленький...

Степка берет в руки бритву и принимается брить.

...Вокруг дома собралось много людей. Здесь соседи, товарищи отца и братьев, приехавшие с других шахт на нескольких автомашинах. Для отъезда семьи на станцию подали целый автобус, еще две машины нагружены вещами. Отъезжающие — среди толпы. Каждый прощается с кем-то, кому-то жмет руки, кого-то обнимает. Не обошлось и без речи с подножки автомашины, наверно, в ней много хороших напутственных слов.

В пустых комнатах стучат костыли Петра.

— Смотри, муравьи,— говорит Петру Степка,— из буфета расползлись...— Степка ловит муравьев и сажает их в банку.— Знаешь, возьмем их с собой. А на новом месте выпустим. И там у нас будут наши муравьи.

Петр берет банку, кладет в карман.

В ПУТИ

Семья занимает два отделения в плацкартном вагоне. Одно отделение почти полностью забито вещами. Одиннадцать человек сгрудились в другом. Между тем мать и Степка двигаются между семьей и ее вещами, им помогает Петр, достающий свертки, банки, кульки. И вот уже как-то само собой получилось, что у каждого в руках оказались кусок хлеба с мясом, взятая из дома картошка, теплая оттого, что ее везли в укутанном старым одеялом чугунке.

Появился и большой чайник, тоже укутанный в тряпки, поэтому горячий. Это было последнее тепло оставленного дома. Бабка погрела о чайник руки и заплакала.

Отец стоял у окна, задумавшись.

Иван потянулся и сказал:

— А интересно, ресторан в этом поезде есть? Пойдем, папаша, выпьем...

— И я с вами,— вставил дед.

Отец усмехнулся и внимательно посмотрел на Ивана:

— Ну, что же, пойдем, если угощаешь.

Мужчины поднялись.

— Давайте все-таки разбираться,— предложила мать. Она села, улыбнулась совсем уж напуганной бабке: — Все будет хорошо, родная...

В вагон-ресторане вторая бутылка пошла под стол. Разговор продолжается.

— Ну что, сынки,— говорит отец.— Отец я вам был, говорите, плохой, да и что такое отец?.. Кто-нибудь из вас знает, что это такое?— спрашивает он сыновей.

В разговор вступает Иван:

— Наконец скажите нам, батя, зачем мы вам нужны и что вам от нас нужно? Наше уважение, наши руки?..

— И уважение и руки,— вставил дед.

— А что вам от меня нужно?— спросил отец.— Чтобы меня не было? Не хочу, я еще жив! И не для того я вас породил, чтобы подохнуть одному.

— Но что значит одному?— удивленно спрашивает Николай.— Не должны же мы всю жизнь ходить, взявшись за ручки? Вы нас вырастили, и мы за это вам благодарны, и когда вам будет нужно, мы вам, отец, поможем.

— Мы тоже знаем жизнь,— замечает Гриша.— Каждый из нас хочет делать то, что он хочет. И не меньше. Вы нас позвали — мы поехали, ехать интересно, может быть, житуха будет повеселей.

Иван вздохнул:

— Постойте, мальчики. Вы, батя, упрямы, и мы упрямы. Учтите это. А не то все будет так, как было.

— Может быть, мы жили не густо, и все-таки мы жили хорошо,— сказал отец.— Почему вы так самодовольны, так уверены в себе, так упрямы? Потому что мы жили хорошо. Вы меня обвиняете в том, что все вы сидели у меня вот здесь, — сжал он кулак,— и в этом вся ваша беда. Потому что другие беды вас не коснулись. Вы знаете о них понаслышке. И думаете, что наш поселок — это весь мир.. Я жил, чтобы дождаться этих дней, когда мы сможем поехать, куда захотим, и выберем жизнь себе по вкусу. Вы опять скажете: куда я захочу! Мы поехали туда, куда я захотел, потому что у вас не было никаких желаний, а почему — не знаю. Теперь все будет по-другому. Но только вместе мы глотнем воздуха...

Все сидели молча.

МОСКВА

Радио в поезде торжественно объявляет: «Поезд №... прибывает в столицу нашей Родины город Москву!» После этого на весь вагон звучит бодрый марш. Иван и Гриша явно навеселе. Бабка рассказывает деду и ребятам о каких-то стародавних открытках Москвы, виденных ею в молодости. Москва в ее представлении была большим бугром, на вершине которого стоял Кремль в окружении храмов.

— Может, и узнаю, я помню, ей-богу, не вру, были у нас такие карточки. Ребята все порастащили,— говорит она.

... Москва надвинулась на них шумом и движением огромного количества такси на привокзальной площади, громадным широкоформатным экраном кинотеатра «Россия», где, сидя в кресле, бабка обмякла от мчавшейся на нее с экрана автомашины, так же как это было с ней на вокзальной площади...

Москва пахнула на них старой заснеженной Москвой с картины Кустодиева в Третьяковской галерее; криком юноши в подземном переходе: «Король-шпион! Интимная жизнь среди бела дня! Куртизанка в роли ученой-атомника! Исключительно интересно! Для ночного чтения!»— и совал собравшимся зевакам тоненькую книжку, собирая гривенники; лаковым блеском заграничной машины; ослепительно белым платьем на манекене шоколадного цвета; неземными существами-студентками, лакомившимися эскимо в скверике перед университетом на Моховой; крутившимися картонными колесами, в которых переваливались лотерейные билеты.

И они покупали и тонкие книжки, и лотерейные билеты, и эскимо, а потом собрались у чистильщика, чтобы ботинки блестели.

...Как зачарованные, смотрели они на окружавшее их движение самого большого в их жизни города, а движение это было оживленным и веселым особенно потому, что Москва была предпраздничной. Везде вешали флаги и транспаранты, устанавливали макеты на площадях, высокие здания были усеяны несчетными тысячами лампочек иллюминации, а каждый второй прохожий был нагружен пакетами и бутылками.

На площади Пушкина, полюбовавшись на знакомый по картинкам памятник, они изумились двум длиннющим очередям у двух скромных газетных киосков.

— Что дают?— робко спросил дед.

— За «Неделей», за «Неделей»,— невнятно ответил ему человек, уткнувшийся в книжку.

Потом они видели читающих людей в вагонах метро и в троллейбусе, в котором они ехали на Ленинские горы. А в троллейбус входила новая публика — студенты с книгами и транзисторными приемниками в руках, потому что неподалеку от них уже был университет. И дед подпевал песням, раздававшимся из приемников. МГУ вырос перед ними сверкающим городом, но головы их сразу же повернулись в другую сторону — там в туманном мареве лежала Москва, в с я Москва.

— Боже мой,— сказала матери бабка,— Москва... Сколько в ней всего!

Неподалеку от них расположилась группа экскурсантов, таких же приезжих, как они: ватники, платки, шапки-ушанки, сапоги, бархатные кацавейки, вертят головами. Пожилая женщина-экскурсовод увлеченно говорит:

— Теперь представьте все это в динамике, в развитии с того момента, когда Наполеон, стоя тут, глядел на Москву, и потом все остальное, до сегодняшней минуты, и перед вами воочию развернется...

Дед присел в сторонке и, глядя на Москву, напевал что-то дребезжащим голоском.

— Ты что распелся, старик, здесь не баня!— заметил ему парнишка в ватнике.

Нисколько не обращая внимания на эти слова, дед принимается, напевая, завязывать шнурок на ботинке.

Мать, Степка и бабка стоят у кремлевской стены. Они устали, особенно бабка. Она прислонилась к стене, глядит наверх.

— Крепкая...— она трогает морщинистой рукой кирпичи стены. Раздается перезвон башенных часов.

Степка показывает на Спасскую башню:

— Баб, это отсюда по радио передают, как часы бьют, а потом гимн играют.

Бабка вглядывается в часы:

— А где ж там музыканты-то размещаются?

— А, не понимаешь ты ничего, старая,— смеется Степка.

И они идут дальше.

— Идут, идут,— пронеслось по толпе, стоявшей перед Мавзолеем.

Четко печатая шаг, идет смена караула.

Мать, бабка, братья, отец — в толпе, стоящей вдоль тротуара, ведущего к Мавзолею. Степка протиснулся вперед и оказался в первом ряду стоящих. Вдруг он бросается назад, к матери.

— Мама, мама, там Алеша наш в карауле, наш Алеша идет,— кричит он и тащит вперед оробевшую мать.

Мать стоит молча, прикрыв рот рукой, она скорей поражена, удивлена и даже напугана неожиданностью этой встречи. Минута оцепенения проходит, она всматривается в лицо сына. Глаза его смотрят мимо нее, вперед. Караул проходит. Бьют куранты. Новые часовые стоят на посту. Толпа расходится. Остается только несколько человек — наша семья. Они подходят немного ближе и не сводят глаз с часового, стоящего так близко и не видящего их.

Вечер. Зажигается иллюминация. Масса огней на зданиях.

Семья едет в троллейбусе на вокзал. Каждый нагружен покупками. Братья занимают все заднее сиденье, громко переговариваясь о впечатлениях дня. Дед тихо говорит Ивану:

— Я вас не узнаю. Давно не видел, чтобы вы так душевно разговаривали.

— Москва, дед, Москва!— отвечает Иван, улыбаясь.

— Тогда надо было раньше сюда всем приехать, — замечает дед.

— А все-таки Тимошку я намылю, как приедем,— говорит Гришка. — Хочешь, батя, заступайся, хочешь — нет: нашли тоже кого послать вперед, ни письма, ничего.

Отец мягко отвечает:

— Его тоже надо понять. Человек уже пожилой, осторожный. Хотел сообщить наверняка, значит, дела там не очень легкие.

Он довольно оглядывает всю семью.

Вдруг в троллейбусе гаснет свет, наверху что-то лязгает, машина останавливается. Водитель выбегает.

Бабка испуганно ойкает.

— Ничего, ничего, сейчас поедем, это, я знаю, бывает,— громко успокаивает на весь троллейбус отец.

С заднего сиденья в раскрытую дверь они видят, что остановились против какого-то большого завода. Там нет иллюминации, что-то пыхтит, гудит, горит. Отец и Иван выглядывают в дверь, смотрят на завод.

— И вот тебе Москва,— задумчиво говорит отец.— Работают люди...

Дверь с шипеньем смыкается перед самым их носом.

И снова сверканье иллюминации, сказочные огни праздничной Москвы.

В ПУТИ

И снова в путь, с другого вокзала. Через всю страну, на Восток.

Здесь в пути состоялось знакомство со случайным попутчиком, юношей по имени Ион, сиротой и путешественником.

За свою короткую одинокую жизнь Ион прошел по многим дорогам.

Отец забрал его с собой, и, чистый и добрый, Ион нашел в этой семье то, чего недоставало ему всю жизнь: отца, мать, братьев.

И то, что он стал родным всем, тоже укрепило семью, как пребывание в Москве, как и последующие события.

...Ион сидит в купе, обняв одной рукой бабушку. Та говорит Степке:

— Ты его слушай, деточка, не спрашивай. Он тебя добру научит. Будешь добрым, а не злым.

— Бабушка, ты моя,— говорит ласково бабке Ион,— никогда у меня бабушки не было! Только из-за тебя и остался. Уж очень мне с тобой хорошо, добрая ты моя.

— Деточка,— замирает бабка, — я тебе сейчас пирожка принесу. Намаялся, бедный. У, ироды,— грозит она в дверь кулачком возвращающимся в вагон братьям.

— А без них бы я и с тобой не встретился.

В дверь заглядывает Петр, увидев Иона и бабку, иронически усмехается и выходит.

— Пойду принесу,— хочет подняться бабка.

— Ничего мне не надо,— удерживает ее Ион,— только чтобы ты всегда вот так рядом сидела...

— Да пусти,— пытается вырваться бабка,— я знаешь, какая молодая была, я еще и сейчас...

— И сейчас и сейчас!— смеется Ион, обнимает бабку и тормошит.

НОВЫЕ КРАЯ

А ночью неожиданно приехали. Лязгнула дверь вагона, и в глубине освещенная светом из тамбура остановилась земля.

Коридор и два тамбура загромождены вынесенными вещами. Все были одеты тепло. Начали разгружаться. И попутчик-полковник тоже им помогал.

— Тимофей, Тимоша!— закричал Степка, первым увидевший бегущего вдоль поезда к их вагону человека с фонариком.

Впереди еле прорезались огоньки станции.

И вот уже поезд тронулся. Полковник стоял в двери вагона и, махнув рукой братьям и матери, весело подмигнул отцу. Ион поддерживал взволнованную бабку и что-то ласково ей говорил.

...В крохотной комнатке станции заведующий, совсем деревенского вида парень в застиранной рубахе и больших очках, оживленно рассказывает:

— А работать к нам никто не идет — от совхоза далеко. Вот мы с Клавой тут уже второй год, а что толку? Сами пашем, сами сеем... Прислали нам в прошлом году новый сорт пшеницы на испытание...

Здесь же его жена Клава, старше заведующего на несколько лет. Она с любопытством смотрит в окно на Ивана, Гришку, Николая, которые умываются по пояс голые во «дворе».

— А пшеница хорошая: раз посеял — и несколько лет сеять не нужно, сама отрастает. Представляете? И самое интересное в том, что у нее сначала наливается колос, а потом стебель, так что снял колосья, а потом сено можно косить.

В комнате отец, Петр, дед и заведующий.

— А как же колосья снимаете?— спрашивает отец.

— Ножницами в прошлом году состригали. Половину состригли, а половина в поле осталась.

— А в этом году отросла?

— Отросла,— гордо говорит заведующий. — А ножницы нам теперь большие сделали. Покажи, Клава!

Видя, что Клаве не до него, он вскакивает и сам достает из-под стола несколько огромных ножниц. Все их рассматривают. Николай брезгливо берет в руки ножницы.

Отец гордо говорит:

— Николай Емельянович у нас специалист высшего класса. Воронежский сельскохозяйственный кончил. Сыновья в армии танки водили, так что в тракторах толк понимают...

— Ну, теперь пойдут дела, а, Клава?— обращается заведующий к жене.— А то ведь у нас вся техника стоит без движения. Ножницы!— смеется он.

Мать и бабка суетятся у плитки в комнате, где живет заведующий. Снимают одни чугуны, ставят другие.

— Я вот все ходила и глядела,—говорит бабка,—где же здесь кладбище-то? Нету, что ли? Вы нас с дедом далеко уж не возите, а где-нибудь в садике у себя...

— Да будет вам, мама,— говорит мать.— Хлеб пора вынимать. — Они вынимают из духовки только что испеченный хлеб.

Директор совхоза Алексей Иванович Шубин проводил собрание механизаторов, которое давно ждали. Шубин держал речь:

— Значит ли это, что мы станем частниками или фермерами? Вспомните прошлое. Труд на полях давал мало, на личном участке тоже, налоги были предусмотрены. И человек брал средства к жизни самовольно. У меня у самого, помню, с народом был условный знак: если я на поле в картузе — значит вечером тебе можно прихватить зерна или свеклы, если без картуза — нельзя, уполномоченные явились.

Слушали директора хорошо. Среди рабочих совхоза — отец и братья. Директор заметил их и какие-то слова говорит, обращаясь к ним:

— И вот вам острейшее противоречие: вы и сейчас еще не чувствуете, что повышение, скажем, закупочных цен на мясо прибавляет вам зарплаты. А мы хотим, чтобы вы были хозяевами своего дела и своей части дохода. Итак, полная зависимость заработка от произведенного продукта — раз, самоуправление — два, хозрасчетные отношения с совхозом — три. Звенья становятся, так сказать, хозяевами земли, ответственными за продукт и получающими с него реальный доход. Понятно?

Гришка бродит во дворе среди машин. Видит стоящий в углу громадный грузовик — рефрижератор. Стекла его запылились, фары выбиты. Он открывает дверцу грузовика и осторожно садится на пыльное сиденье, берется за баранку. Через ветровое стекло видно, как к машине идут директор совхоза и отец.

Шубин говорит отцу:

— Мне тоже люди нужны, чего вам жить на станции этой, на отшибе? Ну а если сам не хочешь, пусть сыновья у меня работают, первыми людьми будут. У нас заработки...

— Они от меня не пойдут,— смеется отец и видит Гришку, вылезающего из кабины грузовика.

— Шофер?— спрашивает его директор.
— Шоферил, когда в армии служил. Хорошая машина.
Директор покосился на отца.
— В плохие руки боюсь отдавать. А тебе отдам, хочешь?
— Да я хоть сейчас...— обрадовался Гришка.
— Дом построят и без тебя, я людьми помогу... А хороший шофер на эту машину нам нужен.
— По рукам,— сказал Гриша,— только вот у папаши надо спроситься.
Отец молча наблюдал, как из-под его носа уводят сына.
— А что меня спрашивать, как хочешь!— сказал он и ушел с Шубиным.

По степи едет знакомый нам грузовик-рефрижератор. Гришка замедляет скорость и смотрит в окно. Поодаль от домика станции стоит без крыши просторный дом.
Столб дыма поднимается над сложенной на улице печкой.
И дом и станция остаются позади. Вдруг Гришка видит на дороге встречную машину.
— Коля!— обрадовался Гришка, увидев за рулем брата.
Николай сидел за рулем уже не встречающейся на наших дорогах старой развалины довоенного производства — ЗИС-101, без стекол, без верха, с ободранными бортами и кипящей водой в радиаторе. Машина была загружена оконными рамами, ящиками, банками с олифой, досками и планками.
— Здравствуй, Коля!— улыбаясь, приветствует брата Гришка, выходя из своего рефрижератора.
— Да?— отвечает Николай важно, словно сидит в элегантной машине.
— У тебя своя машина? Хорошая, хорошая машина, — интересуется Гришка.— А я уж думал, что ты заведующий станцией...
— Почти,— довольно сказал Николай.
— Так, та-ак,— улыбается Гришка,— еще одна папашина мечта сбылась — он всегда мечтал о собственном шофере.
Николай презрительно усмехнулся:
— Как ты со мной разговариваешь, сопляк? Мы здесь дни и ночи вкалываем, днем в поле, вечером — дом... Я культурный, образованный человек и вожу рамы и гвозди, работаю топором, а ты палец о палец не ударил для дома, только ездишь мимо и насмехаешься, тупица!
Гришка молча сел в свой сверкающий грузовик и, отъезжая, помахал рукой.
Николай выскочил из своей развалюхи с чуркой в руках и запустил ее в рефрижератор. Чурка отскочила, грузовик уехал. Николай подобрал чурку и снова положил в свое авто.

...Солнце садилось. Июньский день кончался. В воздухе далеко разносились удары по рельсу. Это Степка собирал всех на обед. Он загорел, босиком, волосы выцвели.
В поле за рулем трактора — отец. Он тоже загорел, перемазан, запылен.
В стороне за рулем другого трактора — Иван.
Идет неспешная, но напряженная работа. Женя на культиваторе кричит деду, распаковывающему мешки с удобрениями:
— Все не развязывай! Пяти мешков хватит — обедать звонят!
Через поле к трактору отца идет Николай. Взбирается в кабину. Кричит, стараясь перекрыть шум мотора:
— Все привез, гвоздей только мало, ребята из старых досок понадергали. Придется завтра у Шубина просить.
Отец слез с трактора, спрыгнул и Николай. Оба идут к дому.
Отец с удовольствием оглядывает поля, подставляет лицо низкому солнцу.
— Гришку видел,— сообщил мрачно Николай.— Мимо прокатил, мерзавец, тупица. А рожа виноватая...
— Звал его к нам?— поинтересовался отец.

— Послушайте, батя,— вспыхнул Николай,— неужели вы думаете, что я буду разговаривать с этим калымщиком? И вообще я вас не понимаю. Как вы нас держали в руках до приезда сюда! Я привык вас слушаться. А теперь. Отпустили Гришку, позволяете нам не считаться с вами. Мне это обидно. Я приехал сюда, порвал с любимой женщиной... А теперь — что же, мне, может, уйти, как Гришке? Вот он меня сегодня обидел, а я его не мог!

— Уходи,— добродушно сказал отец.

— Как это уходи? Как это уходи? До сих пор вы решали за меня, а теперь мне самому, что ли, решать?

— Решал за тебя?— усмехнулся отец.— Ну вот, а теперь я решил за тебя, что ты можешь делать все, что хочешь. И прости меня за все остальное, прошлое.

— Но мне так неприятно, неудобно!..— воскликнул Николай.

Отец положил руку на плечо сына. Он действительно не похож сейчас на человека, которого видели мы в начале фильма,— озлобленного, недоверчивого, властного. Перед нами человек, жизнь которого полна, и он этой полнотой счастлив.

— Ничего, сынок,— ласково сказал отец,— еще дома, когда ты ходил в школу, я очень любил смотреть, как ты учишь уроки. У тебя был тогда серьезный, умный вид, и я сам себе казался дураком. А когда заболел Гриша, ты его выходил, помнишь? Время было тяжелое. Но Гриша выжил и живет. Он нам не чужой и сейчас... А для меня сейчас хорошее время. Здесь вы снова мои сыновья, и я — ваш отец... Ну, поцелуй отца,— ткнул он себя в заросшую щетиной щеку,— и пойдем есть. Мне приятно видеть тебя со всеми.

Смущенный Николай неловко чмокает отца в щеку. На них, улыбаясь, смотрит мать. Отец обнимает ее, и втроем они уходят.

По дороге к совхозу пылит старенький ЗИС-101. Отец, Иван, Тимофей, Женя, Ион едут к Шубину за гвоздями. Раннее утро. Все веселы, оживленно разговаривают. И так въезжают в совхоз.

Во дворе ремонтных мастерских собрались механизаторы. Выражение лиц мрачное и терпеливое, как у людей, стоящих в длинной очереди.

Отец и братья входят во двор, слышат разговор:

— Да вот слух прошел,— говорят отцу,— за приработку доплачивать не будут. Сначала землю закрепили, а теперь, говорят, каждый опять за себя будет работать... А участки-то ухоженные...

— Как же — не будут?

— Говорят, слишком хорошо работали, денег у Шубина нет, чтобы за такую хорошую работу платить.

— Это, что же, когда каждый на всем поле работает — это хорошо, а когда коллективно отвечают — плохо?

— Выходит, плохо, если хорошо получается...

— Ну, это неверно,— говорит отец.— А Шубин где?

— На рыбалке, где же, поехали за ним... Вам легко говорить, вы люди не совхозные! А нам сегодня все наряды перемешали, кому куда!

— У нас — как Шубин скажет!

— Шубин решил — значит все!

— У него разговор короткий с нашим братом.

— Да, хороши вы,— сказал отец.— Везде Советская власть, а у вас — Шубин.

Отец невольно стал центром внимания.

Люди стояли и молча курили. Но постепенно в толпе стал подниматься ропот. Слышались голоса: «Не позволим!» Именно в момент, когда эти настроения стали принимать угрожающий характер, во двор ворвались на лошадях Шубин и с ним два его человека.

— Кто кашу заварил?! — кричит директор, осаживая лошадь. — Бригадиры! От имени всей страны спрашиваю! Два часа рабочего времени ушло! Кто кашу заварил?! Кто нанес тысячный ущерб совхозу?

Собравшиеся притихли. Иван крикнул:

— Я заварил! Ну и что?

Головы собравшихся поворачиваются от одного полюса — Шубина к другому — Ивану.

— Я еще скажу о том, что видит на вашем дворе наш свежий глаз! Мы приехали и увидели, что совхоз вы развалили, люди бедствуют, бегут, а кто остается — боятся вас и молчат. Вы окружили себя своими людьми и грабите совхоз и государство!

— Это провокатор!— кричит Шубин.— Я государством поставлен! Ты — агент международного империализма! Арестуйте его! Приказываю от имени народа! Абрамюк!

Детина Абрамюк бросается сзади на Ивана, Иван валится на спину. Из-за него вырастает бледный Ион, его удар сбил Абрамюка с ног.

— Что они делают! Что делают!— шепчет Тимофей.

Толпа пришла в неистовое движение. К Шубину протянулись руки, стали стаскивать с лошади.

Отец бросился пробиваться к Шубину с криками: «Нельзя! Остановитесь!»

Он пробился вовремя, и с Иваном они вынесли директора из толпы.

— Кончай бузить, кончай бузить,— повторяли они направо и налево,— хватит с него.

Так вдвоем они и вели Шубина по совхозной улице. Шубина била нервная дрожь.

Тимофей ничего этого уже не видел. Он шел, растерянный и испуганный, по дороге из совхоза.

Дома мать дала ему хлеба и молока.

— Куда же мы теперь пойдем,— задумчиво сказала она,— здесь нам не житье... И дом уже поставили...

Рабочая гордость, рабочая честь руководят братьями в их борьбе с негодяями и жуликами на новом месте. Директор совхоза Шубин — такая же давящая сила произвола и насилия, какой когда-то был в семье отец.

А отец переменился неузнаваемо. Он достиг своего, он счастлив совместной работой с сыновьями, дружной жизнью семьи. Емельян Иванович даже изменил своей былой боевитости в борьбе с Шубиным: не для тревог и опасностей он вез сюда семью.

Однако ни запретить, ни остановить братьев он не может. Братья оказываются энергичными, смелыми людьми, мыслящими государственно, имеющими острое чувство справедливости. Они разоблачают темные дела Шубина. Они очищают землю от нечистых рук.

Весь совхоз поднимается в их поддержку. Люди помогают убрать Шубина и строят семье дом.

Смеркается. Все братья на стропилах крыши дома. Здесь приделаны три автомобильные фары, которыми освещают рабочее место. Иван смеется:

— Гришка сейчас с директором пьет... Нас поминают.

— Что о нем говорят?

— Ничего хорошего. Теперь он у Шубина за доверенного... Дела делают. А ты приуныл...

— Не за тем мы сюда ехали, чтобы кулаками махать,— отвечает отец,— живем хорошо, дружно. Так и дальше. Ни к чему нам неприятности. Хватит с нас.

— Что-то ты мирно настроен...

— Хватит, повоевали.

За разговорами отец и братья не замечают, как по дороге к дому подъезжают две машины. Одна — рефрижератор Гришки, вторая — газик Шубина, который объезжает остановившуюся Гришкину машину и заворачивает к дому.

— Ваня!— показывает отец вниз.

Свет фар от газика ослепил их. И в ту же минуту раздался крик Шубина:

— Эй, вы! Убирайтесь отсюда! Слышите? Чтобы завтра вашего духу здесь не было! Под суд пойдете! Народ мутить? Завтра же все сломаем! Разложенцы!

Пятеро спрыгивают с крыши прямо перед Шубиным.

— Гость дорогой,— играя скулами, обратился к нему Иван.
— Погоди, Ваня,— остановил его отец. И обратился к Шубину: — Напрасно ты, Алексей Иванович, кричишь. Слышал я, что было. Я уж им сказал. Зайди, посидим, потолкуем. Зачем горячиться?
— Ха!— хохотнул Шубин. — Гришка! А ну, иди сюда! Полюбуйся на свою семейку.
И здесь появился Гришка.
— Здравствуй, сынок,— мягко сказал ему отец,— что же не заедешь никогда? Заходите, гостями будете.
— Ну, что, Гриша, живыми-то они нас выпустят?— спросил насмешливо Шубин у Гришки.— Иди вперед меня.
Шубина повели в строящийся дом. Там, в угловой комнате, стоят обеденный стол, табуретки и кровать Петра. Он уже лег и поднялся навстречу входящим.
— Лежи, лежи,— сказал ему Иван.
— А о чем мне с вами говорить?— пожал плечами Шубин.— Вам здесь все равно не жить. И за хлебом завтра на своей таратайке не приезжайте — не дам вам хлеба. И бензину не дам. Вход посторонним в совхоз воспрещен. Вообще, даю вам три дня сроку. Три дня еще можете пользоваться. Это уж я ради Гришки нашего уступаю.
— А может быть, тебя как раз за эти три дня и снимут?— сказал Иван.
— Чего?— начал было закипать Шубин, но потом усмехнулся: — Эх ты, наивняк... Вы прямо, как «Голос Америки», — те тоже чего-то ждут, что у нас что-то случится.— Своей шутке Шубин рассмеялся.
Степка, Ион, дед внесли сковороды, миски и тарелки с едой.
— Что, натворили дел?— хмуро спросил отец у сыновей.
— Да что он, отец, угрожает нам?— полез вперед Женя.— Лес мы на свои деньги у совхоза купили, хлеб нам государство продает!
— Погоди, Великан,— остановил его Иван.
— А что же вы к столу не садитесь?— спросил Шубин.— Все тут, как я вижу, мое, совхозное,— картошечка, огурчики...
Он сел, налил себе, Гришке. Захрустел капусткой.
— Что вы понимаете в государстве?— назидательно сказал Шубин.— Государство — это все люди, все, а не по-одному. Вы частные лица, граждане, с вас спрос невелик, разве только подсудимыми, если натворите чего, вот как у меня сегодня. Во, народ! Развопился — денег меньше заработают. Государственная колокольня и частная — разные колокольни! Понятно?
— А как же мы говорим, что наше государство — для человека?— перебил Ион.
— Чудак!— отмахнулся Шубин.— Дай тебе — ты все государство растащишь! Для человека вообще, понял? Для человека будущего... Взять хотя бы эти безнарядные звенья, почин не то из Херсона, не то из Краснодара. Говорят: вот бы и у нас, Шубин, потянешь? Потянешь! Посеяли первыми в области. А фонд зарплаты— один? Люди работали лучше и платить надо больше. Откуда?
— Осенью сдали бы больше и заплатили,— заметил Ион.
— Ты, воробей, помолчи, до осени дожить надо. Грише говорю: не потянем. Рано. Отменили.
— Бывает, Алексей Иванович, бывает,— сказал отец примирительно,— не понимают они еще многого.
— Конечно, не понимают,— согласился Шубин,— читают в газетах: экономическая реформа, давай и у нас!
— Партийный съезд ее принимал,— напомнил Иван.
— Да, я подчиняюсь, под-чи-няюсь, а только еще посмотрю: может быть, на следующем съезде и отменят. Где это видано народу доверять?
— Это почему же?— удивился Иван.— Люди лучше хотят жить, а не хуже.
— Люди,— проворчал Шубин,— частные лица хотят. Собственники. А жить лучше будет — тоже чего в этом хорошего? Чтобы каждый еще больше о себе понимал? Ты ему «давай», а он — «пожалте уважение». Тьфу!

— И хорошо,— сказал Иван.

— Наивняк,— сказал Шубин,— везде, где функции начальства уменьшаются, начинается бардак. Народ — толпа, пока его не позовешь, не вдохновишь да потом не проследишь — ничего не выйдет. На народ — никакой надежды!

— А ведь ты за себя дрожишь!— засмеялся Иван.— При новой системе ты первый и не выживешь. Когда звенья были — разве ты орал, как сейчас, не на кого было. И без того работали.

— Вы эти замашки московские бросьте, за народ агитировать, у нас местные условия. Народ я лучше вашего знаю. Мужик ленивый, каждый в свою сторону норовит... Вот вы, например: шахтерская семья приезжает на землю — в газетах бы о вас напечатали, дело какое! А я не дал, потому что не в совхоз приехали, а на отшиб. Эх вы, фермеры.

— Ты слов не бросай,—сказал отец,— мы здесь учимся сами за себя отвечать.

— А уж не вы ли начальниками тут хотите быть?— засмеялся Шубин.— С народом заигрываете... Не выйдет! Социализм — это армия, слыхали небось — лагерь? Лагерь! Дисциплина. А вы на мой авторитет замахнулись. Приехали идеалисты, мать вашу. «На землю, на землю». Ну, они недоразвитые, а ты куда глядел?— спросил Шубин отца.— А седой еще...

Ион, присевший на кровать Петра, сказал ему:

— Слушай, Петя, слушай...

— Оставались бы вы под землей со своей амбицией, там ее не видно.

— Среди шахтеров ты день такой не просуществовал бы,— сказал Иван.

— Чего?!— закричал Шубин.— Я с вами по-хорошему, а вы как суки?

— А теперь убирайся отсюда,— сказал Иван,— только сперва перед отцом повинись.

Николай, Женя, Ион загородили дверь.

— А ну, дорогу! Дорогу, говорю! Наплачетесь вы у меня!

— Дайте ему уйти,— тихо сказал отец,—не повинится он. Да и не нужно это.

— Я три дня вам давал, а теперь я вам другое покажу!— и выбежал. Гришка за ним.

У входа Гришку поймала бабка и сунула ему узелок.

— Гришенька, гостинчик, пирожки еще теплые...

— Ну и ну,— сказал Ивану отец, озабоченный, взволнованный.

— Да ты что? Что такое?— напустился на него Иван.

— Да я не о том,— улыбнулся отец. — Вот ты какой у меня. А я...

В РАЙОН

Ночью в дом постучались. Вошел милицейский патруль.

— Вы, вы, вы, вы,— сказали Ивану, Жене, Николаю, Иону,—за нарушение порядка в совхозе подлежите арестованию. За мелкое хулиганство. Собирайтесь в район.

Отец одевался с сыновьями. Отстранил Иона.

— Он с ними не был.

Милиционер заглянул в бумажку.

— Так: носатый — это вы, — сказал он Николаю,— самый здоровый — вы, Ивану, с шевелюрой — вы, Жене, стриженый — вы, Иону. Здесь сказано стриженый,— сказал он отцу.

— Я пойду,— сказал отец, он ни при чем.

— Напишем: седой,— сказал милиционер, зачеркнул и написал,— нам все равно, вам отвечать.

— Не имеете права,—сказал тихий Тимофей,— мы ему ничего не сделали, выручили даже.

— В районе разберемся.

— До района полтораста верст...

Полуодетые мать, бабка, дед совали братьям еду.

— Смотрите тут,— сказал отец Тимофею и Иону.— На неделе будем.
— Дай бог,— сказала мать, вздохнув.
Комната опустела. Степка спал. Дед, бабка, мать сидели за столом молча. Потом бабка вздохнула:
— Вот и до казенного дома дожили.

ИОН и ПЕТР

Степка проснулся от ударов грома. Лежал он на матраце между матерью и дедом.
— Мама,— спросил он, прислушиваясь,— это война?
— Спи,— отвечала мать,— это гроза в степи.
— Если это война,— послышался голос деда,— почему не слышно свиста снарядов и выстрелов?
— А это атомная война,— нашелся Степка,— там не бывает выстрелов.
— Это светопреставлением называется,— голос бабки, — оно будет, когда все небо железными проводами окутается.
Степка был доволен разговором.
— Дома бывало в шесть часов радио играло,— сказала бабка,— а тут и не услышим, если объявят... и наладить некому... Женюшки нет с нами... Где-то они...
Помолчали.
— Не объявят,— усмехнулся Петр.
— Как это не объявят,— рассердился дед,— должны объявить — так, мол, и так, скрывайся народ в землю, воздушная тревога...
Степка накинул куртку и босиком выбежал во двор.
У крыльца тихо стояли два мерина, совершенно мокрые, Фока и Гнедой. Увидев Степку, они привычно пошли к телегам и стали возле них, ожидая, что их запрягут.
— Ион,— спросил Степка у вышедшего за ним Иона,— а что такое мерин?
— Мерин?— удивленно спросил Ион.— Это лошадь, спокойная...
— А почему она спокойная?
— Так сделали, чтобы лучше работала. Чик и все.
— Что—чик?
Ион не отвечал, заглядевшись на огромную, в полнеба тучу, которая свалила в степь. Там сверкали молнии и громыхало. Послышался стук костылей. На крыльцо вышел Петр. Ион спустился вниз, взглянул на сараи, на недостроенный дом. Ион расхаживал перед крыльцом в трусах, в майке и в резиновых сапогах. Он посмотрел на Петра и заметил его взгляд... Петр посмотрел на его живые, двигавшиеся ноги и отвернулся. К Иону подошел Фока. Ион погладил его.
— Посади меня на лошадь,— попросил Петр вдруг.
— Давай,— улыбнулся Ион.
Петр стал осторожно спускаться с мокрых ступенек.
— Так... Осторожней... Так,— помогал ему Ион взобраться на лошадь.
Вдруг Петр неловко соскользнул, свалился на Иона и захватил его голову сильными руками. То, что это было сделано нарочно, Ион сразу не понял.
Оба они оказались на мокрой земле, а Петр не разжимал рук.
Ион не издал ни единого звука. Петр резко отбросил его, сказал:
— Я нечаянно. Тебе не больно?— Недобрая улыбка была на его лице.
Ион потирал шею, только теперь сообразив, что произошло. Он сказал Петру:
— Если в следующий раз ты захочешь сломать мне руку или что-нибудь еще, сделай это по-другому.
— Ничего,— похвалил его Петр,— не выругался даже... Слишком ты хороший. Не верю!— закричал он и швырнул в Иона костылем, целясь, чтобы не попасть.
Ион стал на руки и пошел на руках к ЗИС-101. Вскоре он выехал в совхоз.

По степи к районному центру движутся машины с людьми, машин двенадцать. Среди них пылит знакомый ЗИС-101. За рулем сидит Ион.

В РАЙОНЕ

Перед милицией собрались люди. Человек двести. Машины кордоном стали за ними. Прибежали жители городка, служащие учреждений.

Разговоры:

— Шубинский совхоз в полном составе...

В помещение милиции пришли и руководители района.

Из милиции вышел испуганный, вспотевший Гришка.

— Дела,— говорит он,— сколько народу приехало...

— Что спрашивали, что спрашивали?

— Спрашивали, какое зерно по ночам возил...

— А возил?

— Шубин, ты Шубин...

Дом стоял прочный, вместительный, приготовленный для долгой жизни и для многих людей, которые должны будут когда-нибудь появиться в нем на свет.

В кухне мать и бабка готовятся мыть Степку. Степка голышом бегает по кухне, смотрит на стол, на полку:

— Мам! Наши муравчики прижились, ползают!

...И вот стол, полный домашний стол, где есть все — от мисок с малосольными огурчиками и нарезанной свежей капустой с перцем до баранины, жаренной кусками для прочных зубов и крепких желудков.

За столом сидит усталый Иван. Он очень возмужал, во взгляде — твердость и терпение. Он закрывает глаза рукой...

А когда открывает — все места за столом заполнены. Все глядят на Ивана и смеются. Мать подкладывает ему кусок получше.

— Я хочу,—говорит отец,— чтобы вы делали в нашем доме все, что пожелаете, и жили полной жизнью. Приведите в него своих жен, пусть в нем кричат младенцы, ваши дети. Их голосов мне не хватает, а так все хорошо. У нас есть свое поле жизни, а это очень много. Правда, Ваня?

— Конечно, конечно, — соглашается Иван.

— То-то заведующий станцией отсюда сбежал, — замечает Николай.

— Ну, что же, теперь ты заведующий, а кричал, помнишь: «Зря учил!» А, Ваня?

— Извините,— пожал плечами Николай,— я, конечно, не борец, и потому здесь слово мое последнее. Ивана — первое, он борец. Не понимаю вас, отец, — вдруг тихо сказал он,— вы очень изменились.

Отец рассмеялся:

— Не я изменился — вы! Посмотри на Ваню, на Женю, на Иона... Я радуюсь, глядя на них. Не хотел я, чтобы мы с Шубиным связывались, верно, но почему только я должен быть прав? Вы правей меня оказались, хорошо. А может, я вас испытать хотел? А?—вдруг засмеялся отец.—Вот вам!—отец рассмеялся еще громче.

Ион, очень радостный оттого, что неприятная натянутость за столом кончилась, захохотал и смеялся так искренне, весело, что, глядя на него, засмеялись остальные.

...В борьбе с Шубиным и его охвостьем семья понесла тяжелую утрату: погиб Ион.

ЭПИЛОГ

Той же осенью холодным ясным утром у могилы Иона — холма, обложенного дерном, в стороне от дома,— стояли Иван и майор, незнакомый военный летчик.

— Это место мы не тронем, не беспокойтесь,— говорил майор.

...У дома стоял ЗИС-101, возле него возились Николай и Степка, который поглядывал то на ЗИС-101, то на сарай, где к тракторам цепляли сельхозмашины, чтобы увезти их в совхоз.

В доме беспорядок. Мать, бабка, дед и пришедший Степка собирают и увязывают вещи.

К дому идут отец с двумя летчиками. Вошли в дом.

Отец сказал матери:

— Пора трогаться. Дом наш разберут и поставят на новом месте. Они обещали,— кивнул он на военных.— Женя!— крикнул отец.

Из своей комнаты вышел Женя. Он острижен к армии.

— Позови всех!— сказал отец.

Возле дома остановил свой рефрижератор Гришка и увидел, что Петр сидит в ЗИС-101 и медленно катается по двору. Петр осторожно рулит, объезжая неровности. Гришка идет рядом с машиной.

— Ты остаешься?— спрашивает Петр.— Иван остается, и Николай не едет, и Тимоша... Женька выбыл из игры... Ничего вы отцу не простили...

— Слишком хотели вы этот дом построить!— кричит Гришка.— А все слишком— всегда боком выходит!

Женю обступают со всех сторон.

— Ну, сынок, присядем перед дорогой... Служи хорошо,— говорит отец.

Женя оглядывает братьев, стены дома. Все садятся, кто на чем.

— Скажите мне... скажите мне...— с трудом подбирая слова, говорит Женя,— когда я вернусь, я увижу вас вместе?

— Не думай об этом, сынок,— медленно говорит отец, — их уже не удержишь. Мы справились с Шубиным, мы справились с бандитами, я думал: нет ничего такого, чего мы не сумели бы победить. Мы не победили самих себя. Значит, так нужно. Я не верил, что существует судьба... Я ничего не понимаю... Я не понимаю, почему вы теперь все расходитесь... Я не понимаю, за что мы уплатили такую жертву, дорогого нам Иона Аникеевича... Я не понимаю, почему именно здесь выпало быть космодрому. Надо же так... Ну, что же. Жизнь идет вперед. Только желаю вам каждому испытать в жизни счастье, какое испытал я с вами этим летом.

Мать опустилась рядом с отцом:

— Ну, вот я и дождалась... Теперь мы с тобой будем вместе, как никогда не были...

Сыновья подняли мать и окружили ее. Дед, бабушка и Степка испуганно и беспомощно смотрели на них.

Иван засмеялся и сказал:

— Куда же нам от вас уйти?

Удар потряс дом. Полетели стекла. Братья выбежали на улицу. Петр на ЗИС-101 с разбитым радиатором, но с работающим мотором отъезжал от стены дома, в которую он ударил. Петр остановил машину и снова бросил ее на дом.

Все поняли, что он делает, кинулись к машине, но она еще раз ударилась о дом и разбилась.

Петра вытащили из кабины. Он был цел.

— Дурак! — сказал ему отец.

...Отец и Степка стояли и смотрели, как на поле опускался тяжелый транспортный вертолет.

— И все-таки самое главное то, что мы здесь,— сказал отец и шумно выдохнул воздух.— Хорошо дышится...

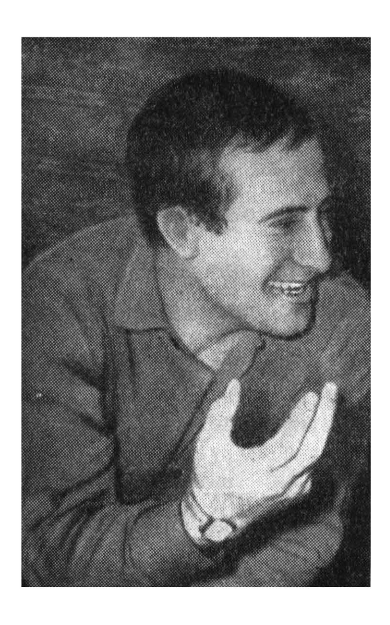
С рычанием надвигается на нас мотор грузовика, кабина, в которой сидят отец, мать и Степка, потом нас минует кузов, заполненный знакомыми вещами, проплывают лица сидящих на них братьев. За первой машиной следует вторая, в кабине ее дед и бабушка, и снова лица братьев.

А это уже чьи-то новые лица — на телегах люди едут на базар.

И вот мы всматриваемся в лица людей, проходя мимо них в огромном, уже виденном нами зале ожидания.

Лица, лица... Они наплывают на эскалаторах метро, резкие, смутные, снова четкие и снова нерезкие. Они сливаются в людских потоках на улицах, и вот это уже не отдельные люди, а нечто неизмеримо общее, общее до схематического...

И разрушение этой схемы одной приветливой улыбкой, похожей на улыбку Иона.



Эдуард ВОЛОДАРСКИЙ

ЯМА

Предлагаемый читателю сценарий Эдуарда Володарского «Яма» — первая самостоятельная работа молодого кинодраматурга до окончания ВГИКа.

Читая сценарий Володарского глазами режиссера, я вижу в нем немалые достоинства. Помимо того что он написан хорошим слогом, он содержит мысли далеко не временные и приводит житейские события к развязке, достойной трагедии.

Характеры в сценарии раскрываются в движении сюжета по законам неумолимой логики, и в этом, на мой взгляд, главное достоинство вещи.

Хорошо, если бы для этого сценария нашелся молодой храбрый режиссер, который бы не убоялся ни «традиционности» материала, ни жестокой парадоксальности конца.

Уверен, что по этому сценарию можно поставить очень интересную картину.

С. ГЕРАСИМОВ

Дорогу не выбирают, а спрашивают. Спрашивал ее и я, когда с семнадцати лет начал обивать пороги редакций журналов и газет. Спрашивал, работая грузчиком на заводе, буровиком в геологических экспедициях. Люди, встречи, события врезались в память. Случайно в руки попала книжка о киноискусстве. С тех пор ни о чем другом не мог думать. Стал пробовать писать сценарии. Ринулся во ВГИК. Кажется, нашел свою дорогу. Верю в нее, хотя началась она с «Ямы». Не дай бог ошибиться!

Эдуард ВОЛОДАРСКИЙ

...Дело было в Сибири, ранней осенью. Солдат Петр пришел домой на побывку.

...Вот и родной дом. Невысокая крашеная изгородь, добротная калитка с почтовым ящиком, а за калиткой, в глубине двора,— дом-пятистенка. Рядом— высокий свежий сруб, уже подведенный под крышу. Свежая стружка, щепки вокруг.

Невысокий штакетник отделял дом Петра от дома инспектора. Там во дворе Катя развешивала на веревке стираное белье. Она была в платке и платье с короткими рукавами.

Петр остановился.

И Катя в это время обернулась, увидела Петра, сначала не узнала его.

Какой-то незнакомый солдат переминался у калитки, глядя на нее. Но уже в следующую минуту она сообразила, что это, конечно, Петр. Катя усмехнулась и с треском взмахнула мокрой рубахой.

А Петр уже входил к ним во двор, остановился за ее спиной.

— Здравствуй,— буркнул он, мучительно соображая, что бы еще такое сказать.

— Здравствуй,— Катя обернулась. На ее губах мелькнула улыбка.— Что-то ты рано заявился.

— А я в отпуск.

— Ну а мы живем по-старому, сам видишь.— Катя вновь принялась развешивать белье.

— Вижу,— промычал Петр.

— Петька!— громко позвал Игнат.— Ходи сюда!

Петр даже обрадовался этому зову.

— Ну, ладно... пойду,— пробормотал он Кате в спину.— Увидимся еще...

Фрагменты сценария.

Катя обернулась, сказала весело:
— Увидимся, конечно... Рядом живем!

Из дома вышла жена брата Андрея — Антонина. Она медленно подошла, внимательно присматриваясь к человеку, стоявшему рядом с тестем.

— Это жена Андрюхи,— сказал Игнат.— Здоровайтесь, чего стали?

Антонина вытерла руки о подол платья и подала Петру руку с крепко прижатыми друг к другу пальцами, тихо улыбнулась.

— Так я в дом побегу, Игнат Прохорыч, на стол накрою,— сказала она и, еще раз смущенно улыбнувшись Петру, мелкими шажками пошла к дому.

Петр посмотрел сначала ей вслед, потом — на отца.

— Хороша баба, Петька,— сказал Игнат и уже более вдумчиво добавил: — Тебе бы такую. Жениться не надумал?

Петр посмотрел в сторону соседнего двора, пожал плечами.

— Ладно, хрен с ей... Пойдем дом новый поглядим.

Они направились к срубу, вошли в дверной проем.

Петр остановился в проеме, нагнулся, поднял воткнутый в приступку топор. Попробовал лезвие на палец. Потом задрал голову, посмотрел на небо сквозь стропила.

Увидел прислоненную к стене раму, улыбнулся чему-то, начал обтесывать ее.

Игнат прошел на середину дома, сапогами отшвыривая по пути щепки, стружку.

— Гляди... Вот тут печь сложим,— Игнат тоже закинул голову, посмотрел вверх.— Крышу стелить надо, а то скоро дожди вдарят... Тес нужен... В лесу живем и за лес платим, мать ее... В копеечку дело влетит...

— Пока и в старом прожить можно,— сказал Петр, работая топором.

— Женишься — по-другому запоешь,— усмехнулся Игнат.— А насчет денег не переживай, тайга прокормит... Дай-ка топор, стропилину подправлю.

— Я сам, батя.

Петр быстро скинул гимнастерку и в одной нижней рубахе полез по срубу наверх.

Хорошо на крыше. Видно почти весь поселок, огороды, река блестит под солнцем, и легкий ветер обдувает разгоряченное тело.

Петр сидел верхом на стропиле, бессознательно улыбался от ощущения высоты и простора. Дом строился для него. В нем Петру предстояло жить, растить детей. Вид нового дома всегда вызывает мысли о жизни.

Петр опять посмотрел на соседний двор. Катя закончила развешивать белье, подхватила алюминиевый таз, быстро пошла к дому.

Петр пронзительно свистнул. Девушка обернулась, увидела его, помахала рукой.

Довольный, Петр засмеялся, указывая рукой на дом, а потом на себя и Катю.

Девушка тоже засмеялась и смотрела, как споро начал работать Петр. А он под этим взглядом старался еще больше. Сверкал в руках топор, щепки сыпались в разные стороны. Игнат тоже несколько минут наблюдал, как работает сын, потом отыскал второй топор и сам начал обтесывать бревно.

Они забыли о том, что Антонина накрыла в доме на стол и ожидает их. Работа их захватила. Весело перестукивались топоры. И хотя лица обоих покрылись мелкими бисеринками пота, не чувствовалось, что они устали. Люди работали с аппетитом, словно соскучились по всему этому, соскучились по запаху свежей стружки, по стуку топора.

Игнат тоже забрался на крышу, кричал, командовал.

Несколько раз из дома выходила Катя, смотрела на Петра и Игната, и Петр с улыбкой встречал ее взгляд, и топор вдвое быстрее мелькал в его руках.

Потом они работали уже втроем. Пришел Андрей.

Втроем они затаскивали обтесанные жерди на крышу сруба, азартно кричали друг на друга, ругались и спорили, приколачивали планки, взмокли от работы.

Снова выходила Антонина, звала к столу. Они досадливо отмахивались.

Наконец Игнат бросил топор, гаркнул:

— Шабаш!

Антонина из ведра поливала им в пригоршни и на спины.

Перекатывались тугие мышцы под мокрой блестящей кожей. Они фыркали, оглушительно хлопали друг друга ладонями по голому телу, гоготали так, что было слышно далеко на улице.

Андрей ущипнул Антонину, и та, возмущенная, надела ему ведро с водой на голову, толкнула его. Андрей упал на землю вместе с ведром, поднялся мокрый и грязный.

И неожиданно Петр снова увидел в соседнем дворе Катю.

Андрей наспех вытерся, натянул рубаху. Он перехватил взгляд Петра, довольно заржал, ткнул его в бок:

— Жених приехал, ха-ха!

— Пошел ты! — отмахнулся Петр, смутившись.

— Ну, я в магазин. Прихвачу, чего полагается!— крикнул Андрей и пошел к калитке.

Был Андрей старше Петра года на четыре, долговяз и более узок в плечах, чем Петр. Ходил чуть ссутулившись, вытянув вперед кадыкастую шею.

Игнат взял с крыльца старое ведро с щепками и опилками и вытряхнул их.

— Ну, покажи-ка свою премию, — сказал он.

На краю крутого склона к реке, за огородами, росла маленькая высохшая ель. А на противоположном берегу густо темнела на холмах и в низинах тайга.

День перевалил за вторую половину, солнце медленно остывало, засинел воздух. На реке хрипло кричал катер. Вез с островов бидоны с молоком.

Игнат повесил на высохшую ель старое ведро. Петр зарядил ружье.

Жа-а-ах! — понеслось по обрывистому берегу в глубину тайги. Подпрыгнуло ведро.

Жа-а-ах! — вновь взвизгнул выстрел. Ведро слетело с макушки ели, с грохотом покатилось.

Петр взглянул на отца. Глаза его спрашивали: «Как?»

— Ну-ка,— крякнул Игнат и взял из рук сына ружье.

Придирчиво ощупывал его, осматривал. Петр водрузил ведро на место.

Игнат загнал в стволы две блестящие медные гильзы, моментально вскинул ружье— и тут же один за другим ударили быстрые выстрелы. Ведро подлетело, откатилось далеко в сторону.

— Большие деньги вещь стоит,— рассудительно сказал Игнат, поглаживая стволы.— Зря одаривать не станут. Молодец.

Петр, довольный похвалой, взял ружье, зарядил.

От соседнего огорода к Петру и Игнату шел инспектор Иван, привлеченный выстрелами. Он, видно, спал и теперь медленно приходил в себя—зевал, протирал глаза.

— Ну-ка,— сказал Иван.

Петр отдал ему ружье. Иван с восхищением осмотрел его. Сон мигом слетел с него.

— Где покупал?

— Наградили за службу,— с язвительной готовностью ответил Игнат.

Иван приложил ружье к плечу, прицелился.

— Хороша штука,— вздохнул Иван.

— Слышь, Ваня,— Игнат замялся, с трудом подбирал слова.— Отдал бы сеть-то...

— Ты ж сказал, что не твоя.

— Сказать-то сказал...— хмуро пробурчал Игнат, беря в руки ружье.

— Ну, да-к чего ж теперь,— усмехнулся Иван.

— Нехорошо... Я с твоим отцом всю войну прошел. По-соседски жили.

— Теперь со мной жить придется, Игнат Прохорыч... Тоже по-соседски,— спокойно ответил Иван.

Игнат бешено взглянул на него.

— Ты пока в городе всяким законам обучался, я, знаешь, сколько твоей матери с Катькой помогал. И по хозяйству и деньгами...

— Знаю. Спасибо. А браконьерить все одно не дам,— все так же спокойно ответил Иван.

И пошел прочь. Его широкая нахальная спина, обтянутая клетчатой ковбойкой, не спеша удалялась. Игната бесили эта неприступная уверенность в себе, это спокойствие тридцатилетнего парня. То, что он не боялся скрытых угроз и не поддавался на уговоры. То, что не чувствовал Игнат в этом парне «своего», деревенского мужика, с которым всегда можно дотолковаться полюбовно.

— А мы без твоих разрешений управимся, понял!— крикнул ему вдогонку Игнат. — Грамотей!

Подошел Петр.

— Чего вы?

— Чево, чево! Ничего? — со злостью ответил Игнат и вскинул ружье к плечу.

Над обрывом с протяжным тоскливым криком летела ворона.

Игнат выстрелил. Черная птица подпрыгнула и камнем рухнула вниз.

На огороде появилась Антонина.

— В дом идите. Сколько раз подогревать можно!

...Дальше идут эпизоды, рассказывающие, как Петр провел дома первый вечер, ходил с невестой на танцы, кого повстречал из знакомых. Домой он вернулся поздно...

Петр отворил дверь, вошел в комнату. Отец сидел у стола, чистил двустволъное ружье. На убранном столе стояла банка с порохом, лежали медные гильзы, пыжи.

— Сапогами не грохай, полуночник,— сказал отец.— Андрею с Тонькой завтра на работу подыматься...

Петр сел на лавку у двери, стянул сапоги, снял ремень, устало опустил руки. Вроде бы и домой приехал, а радости мало.

Отец прислонил ружье к стене, встал, прошел за печку, вернулся со второй двустволкой. Молча вымочил тряпочку в ружейном масле, намотал на шомпол. Потом внимательно глянул на сына:

— Чево такой мрачный?

Петр молчал.

— Ложился бы, — снова сказал отец. — Тонька тебе на старом месте постелила, где до службы спал.

Он кончил чистить ружье, вытащил шомпол. Снова направил ствол на электрическую лампочку. Прищурившись, заглянул в канал, мечтательно заговорил:

— Утречком на охоту подымемся... Завалим сохатого, глядишь, мясо будет... А то я с домом да с мотором в долги залез по самую макушку.

— Подождал бы с домом, батя,— с плохо скрытой досадой сказал вдруг Петр.— Через него долги все... С армии приду, сам заработаю... В город на годик подамся, я механиком могу.

Отец оторвался от ружья, с сожалением взглянул на сына:

— За-ра-бо-та-ешь,— передразнил он его. — Я эти заработки знаю... Уедешь — пропадешь! А края родные? Тайга, дом, отец, брат? Ты скажи, разе отец тебя чему плохому учил? Разе живем мы плохо? Или, думаешь, ежли мы свою честность всем в глаза пялить будем, как Иван, от этого царствие небесное будет, райская жизня?

Петр усмехнулся:

— Сосед-то злой на тебя очень. Самый, говорит, вредный ты браконьер на деревне.

Отец снова отвечал терпеливо и спокойно:

— Что это за слово такое, а? Какой-такой браконьер? Есть одно слово — охотник! Испокон веков это слово было,— он слегка стукнул прикладом об пол.— Все кричат: народное добро! А иде этот народ? Ты да я! Да и много ли мы взять можем?

Тьфу! Вот в Глуховке комбинат химический сляпали и всякую пакость в реку погнали. Так ить дохлая рыба неделю цельную по всей реке качалась! Во как! А мы что? Мы люди малые, темные...

Чувствовал Петр, что отец неправ, но не хотелось, не хотелось ругаться в первый день встречи. Да и доказать что-нибудь отцу трудно. При случае по шее схлопотать можно.

— Нехорошо получается, батя,— вздохнул Петр.

С печи мягко спрыгнула кошка, подошла к Петру, потерлась бочком о его ногу. И тут же за ней высыпали четверо шустрых котят.

Петр собрал котят на колени, гладил их, дергал за ушки, лапки.

— Старая уже, а все приносит,— с улыбкой сказал Петр.

Игнат глянул на котят.

— Утопить бы их надо, да жалко тварей. И не берет никто. У каждого своя кошка в дому есть.

Петр молча гладил котят. Большая полосатая кошка сидела перед ним, сладко хмурилась и урчала, будто гладили и ласкали ее...

Мотор чихнул, ударил в зеркало воды синим дымом и заработал ровно, без перебоев. Винт рубанул воду, желтая пузырящаяся пена взлетела над искромсанной волной — и длинная вытянутая лодка, вспугивая рыбью мелочь, ходко шла к середине реки.

Было утро. Стук мотора далеко разносился по ровной глади. От воды тянулся легкий полупрозрачный туман.

Зачерпнув воды, Петр обдал заспанное лицо, вытер его рукавом.

Игнат вырулил на середину реки, прибавил газу, и лодка, развернувшись, подняв нос, пошла по реке, оставляя белый след.

Петр обводил взглядом темные берега, посветлевшие от восхода. Ветер шевелил его волосы.

Рассвет жидким золотом растекался по восточному горизонту. Лодка уже скрылась за поворотом, когда первая волна дошла до берега и с шипением покатилась вдоль него, отбрасывая на сушу речную грязь.

С глухим шумом и бульканьем посыпались в реку земля, мелкий булыжник. Запузырилась взбаламученная вода.

Петр вытряхнул из мешка остатки земли, разогнулся, переводя дух, опустив выпачканные в земле руки. Вытер рукавом со лба пот. Гимнастерка без ремня свободно висела на нем, на кирзовых сапогах налипла серая глина.

Ясный сентябрьский день кончался. Потемнел, погустел воздух, тучами заходила мошкара. Холодный ветер нагонял на чистую гладь неба тонкие мутноватые тучи. В спокойную воду реки окунули свои вершины кедры и ели.

По берегам, путаясь в лохматом ивняке, дышал и шевелился белый туман. И глубокая тишина стояла вокруг. Лишь изредка покрикивали кедровки.

Петр прошел по берегу чуть в сторону, отыскивая воду почище. Звонко гремели сапоги по галечнику. Этот звон разносился далеко по берегу.

Он зашел в воду, нагнулся, побрызгал на разгоряченное лицо, попил из пригоршни. На спине гимнастерка покрылась черными пятнами от пота.

Потом Петр подобрал гладкий плоский голыш и ловко пустил его по поверхности воды. Голыш подпрыгнул раз, другой, булькнул и исчез.

И вдруг в глубине тайги раздался долгий, протяжный рев лося. Петр разогнулся, вслушался.

Игнат тоже услышал лосиный зов. Он стоял уже по пояс в яме и копал. На мгновение замер, прислушался.

Наскакивая на булыжник, лопата коротко взвизгивала, высекала искру. Раз! Раз! Суглинок налипал на лезвие, и приходилось счищать его руками.

Игнат копал мастерски. Стремительно вонзал лопату в землю, хрипловато выдыхал: «Х-эк! Х-эк!»

Не спешил, не торопился. Размеренно поднимались, напрягались его плечи. На такую работу приятно смотреть. На загорелом лице проступили мелкие капли пота.

Потом уже копал Петр, а Игнат, взвалив на спину мешок с землей, уносил его к реке.

Игнат высыпал землю, отряхнул рубаху. Так же как Петр, он разогнулся, переводя дух, оглядывая берега. Закурил, торопливо глотая дым, затем бросил папиросу. Окурок полетел в воду, погас с громким шипением.

На небольшой поляне, сплошь заросшей кустами голубики, уже дымил небольшой костер. Петр, сидя на коленях, раздувал его, подбрасывал свежие щепки.

Игнат сидел неподалеку и ловко обтесывал, заострял топориком еловые колья. Пробовал их о колено на излом. Некоторые ломались. Руки, вымазанные липкой смолой, он вытирал о штаны. Целая вязанка острых белых кольев лежала рядом с ним. А Игнат все брал и брал новые еловые чурки. Щепки сыпались в мох. Казалось, этот человек не знает усталости.

Чайник быстро вскипел, и Петр кинул в него кусок плиточного чая. Вода загустела, стала почти черной. Петр оглянулся на отца:

— Кончай, батя, отдохнем.

Отец отложил топор, поднялся.

Они медленно тянули чай, грызли большие куски колотого сахара и время от времени облегченно вздыхали. И молчали. Оба широкоплечие, с крепкими, тяжелыми руками. Только один двадцати двух лет, а другому уже под шестьдесят.

Где-то рядом сердито переругивались кедровки.

Петр первым закончил пить чай, подложил под голову телогрейку и лег на спину, глядя в дымчатое чистое небо, окаймленное вершинами сосен. Ему в душу проникла эта необъятная свежесть, и он улыбнулся:

— Эх, батя! Жить бы так все время... И стареть не надо. Жить и жить, пока не надоест... Слышь, бать?

— Слышу,— коротко отозвался Игнат, вытирая мокрое после чая лицо.

Игнат был уже весь в яме, и чтобы выбраться из нее, до самого дна была спущена веревка, укрепленная другим концом за сосну.

Игнат загонял в землю колья. Половина дна ямы была уже усеяна острыми, как пики, метровыми кольями.

Ритмично взмахивал он топором, ударяя по металлической трубке, насаженной на острие кола.

Вот вбит очередной кол. Большие жилистые руки с набухшими венами с усилием сняли трубку, насадили ее на следующий кол— и снова упругие, ритмичные удары.

Петр зашел в черную заводь, где была спрятана лодка, швырнул туда пустой мешок и долго отряхивал гимнастерку. Потом достал из лодки два ружья, патронташ.

Когда Петр появился на тропе, ямы уже не было. Игнат ползал на четвереньках, укладывал тонкие жерди, аккуратно стелил на них куски дерна, закрывая яму. Примятый вокруг мох он взъерошивал руками.

Петр сделал несколько шагов к яме, но отец замахнулся на него, цыкнул:

— Ты что! Жить надоело?!

Петр отступил.

Игнат приподнялся, оглядывая тропу, замаскированную яму. Произнес чуть хвастливо:

— Учись, Петька! Тут за лося думать надо. Что ему еще может не понравиться? — Игнат внимательно смотрел.— Ага, вон ветка сломанная лежит. И ту лесину сухую ты приволок. Унеси-ка обратно!

Петр поднял лесину и далеко швырнул ее в чащу. Где-то далеко-далеко повторился лосиный зов.

— Может, он не пойдет в яму?— вдруг спросил Петр.

— Пойдет!— уверенно ответил отец.—Пить захочет — пойдет. Они во время гона ведрами воду глушат. Сушит любовь-то, хе-хе!

Уже синяя темнота разлилась по тайге, деревья и кустарник потеряли свои четкие очертания, стали расплывчатыми и тревожными.

У погасшего костра в темноте, повернув лица к тропе, лежали на телогрейках Петр и Игнат. Они только что поужинали и теперь с наслаждением курили, негромко переговаривались. Рассказывал Петр:

— Старшина, значит, видит, что он лодырь несусветный, ну и пристал к нему, как репей. Я, говорит, научу тебя трудиться.

— Правильно,— одобрил действия старшины Игнат.

— Начал он гонять его: на кухню, в наряды, в караулы...

— Учить надо,— снова одобрительно заметил Игнат.

— Но вот стрелял он, батя, это да! Почище любого охотника, даром что в городе родился.

— Ну уж! — недоверчиво хмыкнул Игнат.

— Точно!

— А чего ж тогда тебе ружье дали?

— А я лучше стрелял.—Они тихо рассмеялись. Помолчали. — Слышь, батя, может, он не пойдет в яму? — словно вспомнив какие-то тревожные мысли, спросил Петр.

— Жалеешь, что ли?— покосился на него отец.— Жалей, жалей. Такие жалостливые весь век без порток ходют.

Петр промолчал.

И вдруг с тропы донеслись слабые шорохи, похрустывания.

— Тише!— встрепенулся Игнат.

Трещали сучки, шелестел кустарник. Шорохи были смутными, едва различимыми. Кто-то шел по тропе.

— Слышь!— горячо шепнул Игнат.— Да загаси ты цигарку-то, дурак!

Петр поспешно потушил об сапог папиросу, напрягся.

Шум на тропе стал более отчетливым. Игнат напряженно вслушивался, и, казалось, сомнения одолевали его.

— Неужто медведь?— шепотом сам себя спросил Игнат.

И вдруг до обоих донеслось покашливание. Это кашлял человек, поперхнувшийся табачным дымом.

— Стой!— закричал Петр и кинулся вперед.

Но одновременно с его криком раздался оглушительный треск. Подломились под тяжестью человеческого тела тонкие жерди, и сразу же — страшный крик:

—А-а-а-о!

Петр бежал изо всех сил, и сучья цеплялись за гимнастерку, ветви хлестали по лицу, но он не отворачивался, не закрывался. Споткнулся, упал, растянувшись во весь рост, вскочил и снова побежал. Игнат бросился к яме вслед за Петром.

Замаскированный настил был разорван, и в темноте ясно виднелась большая черная дыра. Игнат зажег спичку, нагнулся над ямой. Он ничего не увидел. Маленький желтый огонек мелькнул в черную глубину и исчез.

— Петька, веревку тащи... И факел не забудь... Тряпку в ружейном масле вымочи,— торопливо приказывал Игнат и вдруг каким-то пришибленным голосом охнул:— Ох, господи, как же это?

На дне ямы кто-то заворочался, застонал:

— Спаси-и-те!

— Спасем, спасем, а то как же!— с готовностью ответил Игнат, вытирая со лба холодный пот.

Он ходил вокруг ямы, с ужасом заглядывал в черную дыру, пытаясь хоть что-нибудь разглядеть.

Петр вынырнул из-за кустов. В одной руке он держал веревку, в другой—пылающий факел. Мечущийся огонь освещал его бледное, с дрожащими губами лицо.

— Что же будет, батя?!— задыхаясь, спросил он.

— Что будет, что будет!— злобно передразнил его отец.— Нелегкая его принесла, прости господи! Ну, что встал, как пень! Обвязывайся да в яму полезай!

Петр спустился в яму. Игнат, нагнувшись у края, светил факелом. Пламя едва боролось с плотной темнотой в яме.

— Ну, как он, живой?— спросил Игнат.

— Вроде живой,— отозвался из глубины ямы Петр.

Человек не приходил в сознание. Над ним хлопотали Игнат и Петр. Игнат стянул с себя верхнюю рубаху, затем нижнюю, разорвал ее на несколько продольных полос. Петр сделал то же самое. Начал связывать короткие куски в один длинный бинт. Игнат ловко перевязывал человеку руку. Когда он слишком резко повернул руку, человек вскрикнул.

— Осторожней, батя,— с мольбой проговорил Петр.

Игнат не ответил.

Петр из чайника мочил тряпку, прикладывал человеку на лоб. Это все, чем он мог помочь. Движения Игната становились все медленнее и неувереннее. Наконец он совсем замер.

— Помрет он, — коротко сказал Игнат.

— Как помрет?!— заорал Петр, вскакивая на ноги. — Ты что говоришь? Спасать его надо! В поселок везти!

— Полсотни верст против течения? — угрюмо усмехнулся Игнат. — Да еще эти версты черт кочергой мерял... Нет, Петька, его теперь и господь бог не спасет...

Оба смотрели на лежащего перед ними незнакомца. Наступило то молчание, когда любое слово трудно произнести.

Медленно светало, таяли звезды.

— Кто он?— облизнув пересохшие губы, спросил Петр.

— Вон в телогрейке его погляди. Может, документы какие есть,—ответил Игнат.

Но Петр не двинулся.

— Чего тут глядеть? Угробили человека.

— Сам угробился,— возразил Игнат.

— Мы его угробили, батя,— твердо ответил Петр.

Игнат посмотрел на сына, ничего не сказал. Он нагнулся, подобрал свою рубаху, надел ее. Петр так и остался полуобнаженный.

Затем Игнат заглянул в рюкзак незнакомца. Там были консервы, хлеб, колотый сахар, белые мешочки, туго набитые землей и камнями, надписанные чернильным карандашом. Была здесь и малокалиберная винтовка, новенькая, небольшая. Лак еще не успел сойти с полированного приклада.

Игнат подержал винтовку на ладони, словно взвешивал ее, отложил в сторону.

— Геолог,— сказал Игнат.— Может быть, партия где-то близко.

Петр неподвижно сидел, сцепив на коленях руки, устремив в пространство невидящие глаза.

Игнат посмотрел на него, затем швырнул гимнастерку.

— Оденься, простынешь...

Петр машинально натянул гимнастерку. Его мозг и чувства были словно контужены. Он прислонился спиной к дереву и задремал тяжелым бредовым сном, когда мучительно каждую секунду хочешь проснуться, но усталость смыкает веки.

Отец все время неподвижно сидел у догоравшего костра, не отрываясь, смотрел в огонь и курил. Казалось, его ничто не интересовало вокруг и он занят своими более важными мыслями.

— Природа это!— вдруг хриплым голосом сказал Игнат, будто подводил итог своим размышлениям. — Тут все хозяева!

И тут же взгляд его попал на укрытого телогрейкой геолога. Он долго смотрел, отвел глаза.

Таяли остатки темноты, и вновь задышал белый туман по берегам реки, и пронизали его горячие солнечные лучи, и от этого он заискрился, засверкал. Приходило утро, нежаркое, маловетреное, и вовсю орали кедровки и еще какие-то пичуги, и звонко плескалась в заводях рыба.

И только для двоих людей жизнь внезапно остановилась.

Петр тряхнул головой, прогоняя остатки сна, посмотрел на лежащего рядом человека, протянул руку.

— Помер,— тихо проговорил Петр и, увидев, что отец даже не шевельнулся, сказал громче: — Помер он, слышишь? Помер!

— Слышу, чего орешь,— спокойно отозвался отец.

Петр ошарашенно смотрел на него. Умер человек, а ему хоть бы что.

Петр попытался было встать, куда-то пойти, что-то сделать. Зачем? Куда? Тут уже ничего не поможет.

Он обессиленно опустился на землю, некоторое время сидел неподвижно, а потом машинально стал вынимать из рюкзака исписанные тетради, блокноты, пачки сигарет. Из одной тетради выскользнул незапечатанный конверт. Петр поднял его, повертел в руке и вдруг разом отшвырнул от себя все, вцепился в голову.

— Ну почему? Почему-у? Все было так хорошо, так хорошо!

Игнат докурил последнюю папиросу, кинул ее в угли и шевельнул плечами, будто сбрасывал давивший на плечи груз.

Поднялся на ноги. Петр почувствовал его пристальный взгляд.

— Ну, что делать будем, сынок?— спросил Игнат.

Петр молчал.

— Молчишь? Правильно. И я молчать буду.

Петр не сразу сообразил, что хотел сказать отец. Но вот Игнат взял рюкзак геолога, сложил туда все вещи и швырнул рюкзак в яму. Потом поднял телогрейку, свитер и тоже кинул туда. Делал он все это молча, неторопливо.

— Ты что, батя?— с тревогой спросил Петр.

Игнат приблизил свое лицо почти вплотную к лицу Петра.

— А ты, дитя малое, не догадываешься?

Он взял мертвого геолога за плечи, потащил к яме.

— Ты что, батя-а-а!— закричал Петр и бросился к отцу. — Ты что-о!

Игнат опустил тело геолога и смаху влепил сыну оплеуху. Петр упал, снова вскочил и кинулся к отцу. Он схватил его за руки, стал сжимать их, говорить, убеждать, захлебываясь словами и рыданиями:

— Не дам! Нельзя, батя! Человек же он, а мы его как собаку! Человек!— рыдания прорвались, и Петр не мог выговорить ни слова. Только страшно сотрясались спина и плечи.

Игнат бессвязно пробовал утешать его:

— Ну, что? Ты послушай... Что ты? Подумай... Ну, кто виноват, а? Мы, что ли, его...

Петр в отчаянии мотал головой, повторял, как в бреду:

— Нельзя, батя... Нельзя...

— Нет, ты послушай!

— Нельзя...

— Нет, послушай... Мы ж тоже люди, Петька!. Он все одно мертвый. Подумай, что с нами будет... Горе в семье, раззор!

— Нельзя, батя...—качал головой Петр.— Как же людям в глаза смотреть?

— Э-э, люди черней дела делают и живут спокойно, коли умные... А тут что? Разе ему яму копали? Ты послушай, дурень. Несчастье вышло... А ведь разбираться-то не станут, судить будут. Тюрьма, Петька! Жизни конец!

— Нет, батя, нельзя! — голос Петра перестал дрожать. Рукавом он утер слезы.

— Нельзя-а!— закричал в бешенстве Игнат.— А ты на меня погляди! Погляди-и! Одну рубаху да сапоги который год таскаю. Все вам. Без матери растил... Войну прошел — об вас, подлецах, думал! Чтоб горя не хлебали, которого я нахлебался. О Катьке подумай! Жизню разобьешь, потом не склеишь!

Петр, не отвечая, снял сапоги, перемотал портянки. Он все еще шмыгал носом, утирал глаза.

— Что ж ты с ним делать будешь? — спросил Игнат.

— В поселок повезу, — отрубил Петр.

Он сложил мертвому руки, накрыл телогрейкой.

— Не надо было на охоту ехать,— Петр медленно произносил слова.— Раз поехал— и отвечать надо. Против совести я не пойду, батя.

— Иди!— завизжал Игнат, отбегая в сторону.— Бери, вези! На погибель, на позор! Неси, Иуда-а!

И все-таки где-то в глубине души Игнат надеялся, что Петр послушается его, согласится с ним.

— Неси-и!— истерично орал Игнат, а Петр спокойно взвалил тело геолога на плечи и пошел, не останавливаясь, по лосиной тропе вниз, к реке.

Оборвалась последняя надежда.

— Стой, Петька,— спокойным голосом вдруг сказал Игнат. Но в этом голосе чувствовалось что-то страшное. — Прокляну я тебя, стой!

Петр уходил, неся тело геолога на плечах.

Задыхаясь от ярости, Игнат бросился к лежавшим в кустах двустволкам, заряженным жаканами.

— Христом-богом прошу, стой! Стрельну я в тебя!

Игнат выстрелил. Этот выстрел был неожиданным даже для него. От выстрела у Игната зазвенело в ушах. Эхо покатилось по тайге. Оно ударялось о вековые стволы кедров и сосен, дробилось, повторялось до боли в ушах, и казалось, оно никогда не кончится.

Звенящее эхо покатилось по тайге, и тайга вдруг стала белой-белой, с опавшей заледенелой листвой. И на поляне — Игнат и семилетний Петька. Черным вихрем взвился глухарь. И выстрел. И Петька, упавший на спину от отдачи. И Игнат, поднимающий сына с земли, приговаривающий ласково:

— Я ж говорил, крепче прижимай... Брось реветь-то! Не то горе, сынок, когда слезы льешь, а то горе, когда слез нету...

А эхо все катилось, множась, сотрясая кроны деревьев. Оно заполнило все пространство. Выстрелы следовали один за другим, эхо следовало одно за другим...

Сначала Игнат тряс сына за плечи, торопливо приказывая:

— Петька, не умирай! Что ж ты делаешь, сукин сын! Я ж тебя вырастил!

Потом он неподвижно сидел на земле, обхватив руками совсем седую голову. Сломленный, бессильный человек.

Солнце клонилось к западу. Снова похолодало и засинело в глубине тайги. Оттуда, из глубины, раздался рев лося.

Лось шел по тропе, шел спокойно и неторопливо.

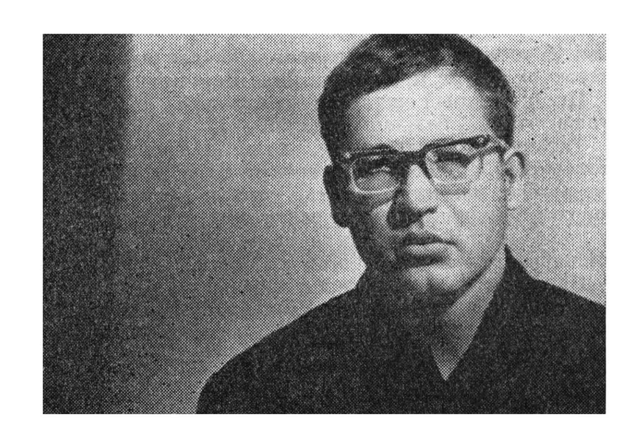
Ветер дул к реке, и поэтому он подошел почти к самой яме, где сидел, сгорбившись, человек. Лось долго и чутко вдыхал воздух. Из тайги донесся призывный крик лосихи.

Лось медленно повернул на зов свою горбоносую голову и пошел в глубь тайги.

Он уходил с этой тропы навсегда.

Родион ТЮРИН

Бунт на коленях



Трудно написать о молодом кинодраматурге, когда его творческий путь только начинается, когда нет у него еще поставленных фильмов. И все же Родион Тюрин—настоящий кинодраматург. Он только что окончил ВГИК, но на его счету уже три полнометражных сценария, которые в рукописях «ходили по рукам», с интересом читались многими и за пределами нашего института.

По двум из этих сценариев Тюрин успешно защитил диплом, и государственная комиссия выделила его работы среди других как талантливые.

«Бунт на коленях» — сценарий о протопопе Аввакуме, о суровых событиях допетровской Руси, о человеке сильном, но отдавшем свою жизнь служению ложной идее.

Таков первый дипломный сценарий Родиона Тюрина.

Второй — комедия «В году двенадцать месяцев». Это рассказ о пареньке, решившем год до призыва в армию прожить полегче да позанятнее, о его незатейливых приключениях и о том, как хорошие рабочие люди указали ему путь в жизни.

Эти две такие разные по форме и смыслу и такие одинаково законченные работы и были его дипломом.

Есть у Тюрина и третий сценарий — «Баржа смерти». Это история сапожника, с детства напуганного революцией. Пошел он в 1905 году, как и многие мальчишки, за демонстрантами, а казаки поймали и выпороли. Дома же еще отец прибавил... Так и жил человек, боясь высунуть нос наружу. Шло время, ширилась революция, волна ее захлестнула и героя, но понесла его, как щепку, сначала в темные воды. Попал он к карателям. А потом нашел свою дорогу и оказался в числе тех, кто с риском для собственной жизни спасал баржу с осужденными большевиками. Революция прошла и через сердце этого простого человека, подняв его с самых низов до вершин истинной свободы.

Три хороших и разных сценария написал молодой кинодраматург. Но поистине пути кинематографические неисповедимы. Так и лежат они пока в сценарных портфелях. А Тюрин пишет сейчас повесть. Ему есть о чем писать, он хороший стилист, и я верю, что он добьется успеха в литературе...

Но как хочется, чтобы прежде его узнали в кинематографии, заинтересовались бы его написанными сценариями и его бесконечными замыслами...

К. ПАРАМОНОВА

Пользуясь случаем выступить на страницах столь солидного и уважаемого издания, каким является журнал «Искусство кино», я буду говорить не только о себе, но и о своих товарищах, молодых кинодраматургах, потому что их судьба в кинематографе оказалась еще менее счастливой, нежели моя.

Как и многие из моих старших товарищей и сокурсников, я собирался работать в литературе. Во ВГИКе нас «заразили» кино. Большинство, забыв литературу, отдали свои симпатии кино навсегда. Многие пожалели об этом впоследствии, но дороги назад не было. Недаром говорят, что где увяз коготок — там и всей птичке пропасть.

Были и такие, которые собирались работать и в кино и в литературе. Я не знаю ни одного, кому бы это удалось. Потому что структура кинематографического образа совершенно иная, нежели в литературе,— раскрутить назад пружину, которую с таким усердием и рвением студент-кинематографист и педагоги сознательно накручивают в сторону кинематографического ви́дения и специфики, оказывается не так-то просто. На это нужно пять-шесть лет полнейшего бездействия либо три-четыре года активнейшей работы только в сфере литературного творчества. Кроме того, хотят того драматурги или не хотят, но опять же в силу специфики кинодраматургии как жанра — и это закономерно — слабеет работа со словом, которое в литературе — все.

В результате студент четвертого курса сценарного факультета ВГИКа может написать приличный сценарий. И очень плохой рассказ, состоящий в основном из глаго-

лов. В то время как на первом курсе все было как раз наоборот. Таким образом, в литературу мы не пришли, в кино не вошли.

Иной наивный читатель воскликнет: «Подумаешь, увязли. Вот бы и нам так-то увязнуть в «большом» кино!»

Такому читателю отвечу, что от производственного кино лично я и многие из моих товарищей, не сбежавшие еще от искусства в дворники или милиционеры, подчас так же далеки, как пять, шесть, семь и десять лет назад. Мы пишем один сценарий за другим. Знающие люди, редакторы и главные редакторы студий читают, одобряют и даже принимают иногда и, может, кто поверит, даже деньги иной раз дают. Но сценарии эти ставят совсем не часто.

На мой взгляд, такие вещи происходят потому, что в кинематографии все уже решает режиссер. Он в нашем кино бог-отец, бог-сын и бог—святой дух. Тематический план всей отечественной кинопромышленности год из года определяется пристрастиями кинорежиссеров. А уж кому неизвестно, что вкусы многих из них оставляют еще желать много лучшего!

Иногда отличные, а порой и очень талантливые сценарии умирают, не увидев экрана. Причины: первая — сценарий был прочитан по диагонали и потому не затронул эмоциональных струн в чуткой душе режиссера (объективная) и вторая— вы не предложили режиссеру соавторства (тоже объективная, но тем не менее стыдливо скрываемая).

Говорят, молодости свойствен оптимизм. Но бывает и так: молодость кинодраматурга проходит, а он и не успел прийти в кино. Так было не один раз.

Р. ТЮРИН

...И едва успевает прилечь, как сразу же видит сон.

Будто стоит он, Аввакум, в реке, по колени забрел в воду. На нем длинная белая рубаха, а снизу из-за Волги прямо на него бежит красный корабль. Парус красный, и весла, и шесты красные, и весь корабль красный, а кормщик в белую же, длинную рубаху одет.

«Эй!» — кричит Аввакум. Кормщик оборачивается. «Чей корабль?»—спрашивает Аввакум. «Ты первый спрашиваешь, твой и будет»,— отвечает кормщик. В смятении и в испуге смотрит Аввакум на проплывающий мимо корабль. «Эй!»—кричит он вдогонку. Но кормщик не оборачивается. А над водой долго катится и скачет испуганное эхо. Эй! Эй! Эй!..

Аввакум просыпается. Оглядев ночную избу, крестится на темный передний угол— там теплится синяя церковная лампадка и белым матовым сиянием мерцает кованный в серебро иконостас. Потом лезет рукой под лавку, шарит там в поисках слюдяного фонаря и выходит на улицу.

Москва спит. Темные ее, кривые, раскисшие улочки, ее посады и слобода — и вся она, деревянная, набухшая от дождей, тиха и черна. Из переулка навстречу Аввакуму пробирается пьяный. Он сопит, хватается избитыми в кровь руками за мокрые доски забора и вдруг орет дикую пьяную песню.

Аввакум сворачивает к темнеющей впереди громаде собора. Очистив от грязи сапоги, он поднимается на паперть и здесь под самой дверью натыкается на спящего старика. Рядом с нищим валяются его костыль, холщовая сумка, куски хлеба и калача, выпрошенные еще днем. Аввакум перешагивает через спящего, толкает тяжелую чугунную дверь, входит в притвор и оттуда в церковь.

Он застает их на полу. Мужчина мгновенно вскакивает, одергивает рубаху и, взбычившись, идет на протопопа. Сильным толчком он отбрасывает Аввакума от дверей и выскакивает в ночную темноту.

Женщина остается одна. Пожилая и некрасивая, она сидит на полу, прикрывшись руками. Своей дряблой, как тряпка, отвислой грудью, затравленным, испуганным взглядом она напоминает большую, раньше времени износившуюся голую собаку. Опустив глаза, суровый и торжественный, Аввакум проходит мимо нее в глубь церкви к иконостасу.

Фрагменты сценария.

— Не осуждай!— кричит ему женщина, и эхо гулко отдается под сводом собора.

Трясущимися руками Аввакум зажигает перед иконостасом несколько толстых свечей, опускается на колени и, прижавшись лбом к ледяным, каменным плитам пола, замирает.

— Не осуждай!!— кричит женщина.— Не для себя! Для детей, детям на хлеб, нужда вынудила! Не осуждай!

Она воет и корчится на камнях. Развешанные вдоль стен грозные, темные лики святых осуждающе глядят на нее и молчат. Разъярившись, женщина вдруг швыряет в их бесстрастные лица горсть медных монет.

— На, бери! И будьте вы прокляты! Все, все будьте прокляты!

В своем безудержном исступлении она катается по холодным плитам собора. Но вот ее рыдания делаются все тише и тише. Потом в церкви наступает оглушительная тишина, и Аввакум поднимает от плит свою голову. Некоторое время он стоит на коленях молча, будто прислушивается, затем бьет первый поклон и начинает говорить ровным негромким голосом.

Он говорит долго. В настороженной тиши собора его голос, то поднимаясь, то опускаясь, течет мягко, неторопливо и кротко, точно он ласково и терпеливо убеждает в чем-то простом, житейском женщину или ребенка. Но вот голос его делается другим.

Прижавшись лицом к полу, все громче, все отчетливей и внятней перечисляет он несчастия и беды, обрушивающиеся на человеческий род ежедневно и еженощно. Его слова, полные хлесткой, злой веры, гремят, отдаются под темным куполом собора.

— Да не яростию твоею обличише мене, ниже́ гневом Твоим накажиши мене, Господи. К Тебе снова молю, ибо один Ты велик, добр и всеблаг, так услышь же детей и сирот Твоих,— гремит Аввакум.— Слабы они и несчастны, некому заступиться за них: в трудах, в голоде, в болезнях и лжи живут они. Почему же не придешь к ним и не спасешь их? Ведь Ты все видишь!—кричит Аввакум.

Воздев над собой костистые руки, он впивается взглядом в кротко сияющий лик святого, и будто удар грома сотрясает собор. С иконы на Аввакума глядят слепые, выколотые ножом глаза.

Аввакум кричит и в забытье падает лицом вниз.

Спокойный и усталый еще от страшного потрясения, со свечою в руках Аввакум обходит стены собора. Он высвечивает развешанные на них иконы — с каждой из них на протопопа смотрят пустые, выцарапанные глазницы. Он срывает иконы одну за другой, и они, как поверженные, оплеванные идолы, падают на пол.

— Аввакум!— гремит вдруг на весь храм сильный и твердый голос.

Аввакум оборачивается. В дверях собора стоит патриарх Никон. Он весь в черном, глаза у него сурово, лихорадочно горят. С ним думный дьяк и несколько стрельцов.

— Зачем иконы срываешь? Так ли веруешь? — спрашивает Никон, поднимая перед собой руку с трехперстием.

— Не нужен мне твой безглазый бог. Так верую! — Аввакум поднимает над собой двухперстное знамение.— Ты, собака, Богу глаза выколол, ослепил Господа, чтоб он злодеяний твоих не видел, как ты Русь истязаешь. А на что он мне слепой-то? Себе бери!

Он швыряет икону в ноги Никону. Она раскалывается. Аввакум хватает слепые иконы, одну за другой бьет их о плиты собора, и доски разлетаются на куски.

— Взять бунтовщика!

Стрельцы кидаются к протопопу, но взять его непросто. Он необычайно силен, проворен и вдобавок знает об этом.

Свалив переднего стрельца ударом ноги, Аввакум бросается на колокольню. Он запирает за собой дверь, стрельцы ломятся, пытаясь сбить засов, но дверь слишком крепка. По крутым, стертым ступеням Аввакум бежит наверх к молчащим, ночным колоколам.

У моста через Неглинную вздрагивает рябью темная, гладкая вода. Это первый удар колокольни толкнул дно реки, и оно, качнувшись, колыхнуло неподвижную воду. Низкий, почти зимний гул сотрясает спящую округу.

На третьем ударе сдержанно, утробно и величаво вступает своими колоколами разбуженный Китай-город, за ним — Белый город, Скородом, слобода, посады, Ново-Девичий монастырь. Но вот ударил Иван Великий, за ним все сорок сороков, и через минуту уже кажется — сейчас рухнет вставшая на дыбы великая и непобедимая Москва, рухнет и рассыпется в пыль, разрушенная ревом собственных колоколов.

Через поле по разбитой в пыль колее тащится на телеге ссыльный колокол. Его сопровождают четверо стрельцов. Жарко. Безоблачно. Стрельцы идут за телегой босые. Пищали и сумки сложены на воз. Сапоги повешены на уцелевшее ухо колокола. Стрелец, что сидит в телеге с вожжами, тянет песню, и она так же тосклива, протяжна и бесконечна, как запустелые, нищие поля, что простираются по сторонам от выжженной солнцем горячей дороги.

Следом за колоколом скрипят еще две телеги. Это ссыльный Аввакум с женой и шестерыми малыми ребятишками. Пыль мягким, седым слоем садится на одежду, на сгоревшее черное лицо протопопа, на платок жены и грязные рожицы ребятишек.

Далек путь в Сибирь. Много тысяч верст осталось уже позади. Плыли водой, ехали санями и снова водой, телегами. А дороге все ни конца и ни края.

Песня вдруг обрывается. Стрелец подхлестывает лошадей. Впереди видны волочащийся вдоль бесконечного поля маленький одинокий пахарь, его лошаденка и соха. Значит, близко деревня.

Впрягшись в лямки, лошади помогают две бабы и подросток. Ветерок несет, поднимает из-под сохи горячую белую пыль. Борозда, которую оставляет за собой мужик, так же суха и безрадостна. По ней неловко, боком прыгает грач с перебитым крылом, роется в пыльной пахоте, отыскивая червяков.

Завидев телеги, мужик останавливается. Все четверо утирают залитые горячим потом лица, шеи, но вот телега с колоколом проезжает мимо — мужик снимает шапку, бабы кланяются.

— Здорово, работнички! Бог помощь! — весело кричит им стрелец с телеги.

Мужик не отвечает, но одна из баб, зло глянув на стрельца, бросает:

— Тебя, жеребца, заместо Сивки в соху-то!

— Некогда мне,— смеется стрелец. — Видишь, подарочек вам патриарх Никон шлет, а я, стало быть, везу.

— Хорош подарок...

— А неплох! Языка, правда, нет, да кнутом малость бит, да ухо одно рваное. Ну вам и такой сгодится.

— Тебе, дуре, ухи-то оборвать, а то уж веселый больно,— говорит мужик и сердито надевает свою шапку.

Телеги проезжают мимо. Протопопица на ходу кланяется деревенским. Бабы отвечают ей просто и низко.

Отъехав, Аввакум оборачивается. Мужик начал уж новый гон. Бабы все так же подпряжены к лошади. Из-под сохи сносит ветерком пыль. Следом за бороздою скачет, взмахивая подбитым крылом, голодный грач.

Невдалеке от околицы под колоколом трещит и ломается задняя ось. Стрельцы ругаются, по очереди лезут взглянуть на поломку. Аввакум, не дожидаясь, сворачивает лошадей на обочину, объезжая сломавшихся стороной.

— Пришли из деревни на подмогу кого-нибудь!— кричат вдогонку стрельцы.

Визжа немазаными колесами, телеги едут деревней. Глушь и запустение царят здесь. Досками крест-накрест заколочены окошки покинутых, нежилых изб. Разорена, истлела, проросла лебедой черная солома крыш. Голые стропила торчат из-под нее, как обглоданные ребра. Нигде ни звука, ни дымка, ни собаки, будто вымерло все живое.

Сзади, ахнув, предостерегающе трещит. Аввакум быстро оборачивается и видит: громадные тесовые ворота точно в жутком сне бесшумно наклоняются вперед и вдруг с грохотом падают поперек дороги. Громко, взахлеб плачет маленький испуганный Прокопий. Протопопица часто и скоро крестится, сует ребятишкам по репе. Аввакум трогает дальше.

У колодца лошадей останавливают, но воды здесь нет. Колодец доверху набит сухой, обвалившейся землей. Оттуда выскакивает кошка, дико шипит, прыжками несется к забору. С журавля над срубом свисает и раскачивается обрывок пеньковой веревки.

Но вот из дома напротив выходит древний, черный, как земля, старик. Он бос, одет в рыжий, рваный тулупчик и малахай. Некоторое время старик подслеповато щурится на приезжих слезящимися глазами, потом семенит навстречу.

— Здравствуй, дедушка,— говорит Аввакум и снимает шапку.

— Здравствуй, здравствуй, — торопится старик, но, увидев на возах жующих ребятишек, осекается.

— Лошадей бы мне напоить,— спрашивает Аввакум, но старик не слышит. Откровенно голодными глазами он глядит на репу. Ребятишки, испуганные, перестают жевать. Покопавшись на возу, протопопица достает еще одну репину. Не дожидаясь, пока подадут, старик вырывает ее из рук. Зубов у него нет, он сосет, как суслик, нажевывает репу голыми деснами и спешит проглотить, словно приезжие могут передумать и отобрать репу обратно.

— Плохо без зубов-то.

— Плохо,— соглашается старик, и руки у него трясутся.

— Совсем деревня у вас пустая,— говорит Аввакум.

— Там есть немного, живут,— старик машет рукой в конец улицы и тут же соглашается:— А все равно пустая.

— Где же все?

— А всяко,— отвечает старик.— Кто умер, кто строит. Тут монастырь строят. Недалеко, верст двадцать будет. Балакины всем семейством на новые земли уехали. Афоня Мулек, Оська Черемной, Игонька Косорукий — за ними же. В город многие ушли, на заработки.

— А земля?

— А что земля? Земля теперь плохо кормит — вот и покинули. Людей за это винить никак нельзя. Рыба — где глубже, человек — где лучше.

Скрипит калитка. Из дома выходит горбун. Костистая кривая грудь выпирает у него под рубахой, но лицо и длинные нервные пальцы рук, никогда в жизни не делавшие грубой работы, исполнены тончайшей, одухотворенной красоты. Его холодные глаза полны ума, желчи и того спокойного, затаенного презрения и ненависти к судьбе и людям, какие бывают только у горбунов.

Он подозрительно оглядывает приезжих, телеги, потом старика. Старик успел уже спрятать недоеденную репу и теперь торопит Аввакума:

— Ну, поезжай, поезжай, чего встал?! Река близко, там лошадей напоишь. Ступай, ступай. Постоял — и будет.

— Ну, прощай,— говорит Аввакум и берет вожжи.

— С богом, с богом,— торопит старик и с опаской оглядывается на горбуна. В конце деревни, на выезде, Аввакум останавливает лошадей. Вдоль улицы навстречу телегам с криком бежит молодая растрепанная баба. По пятам за нею гонится пьяный бородатый мужик. Он бежит молча, громко ударяя сапогами в дорогу, в левой руке зажат сорванный с бабы платок, в правой — топор.

Медленно, но неуклонно, с пьяным упорством мужик нагоняет ее. И она перестала уже кричать, бежит, придерживая выскакивающие из разорванной кофты большие, тяжелые груди. Силы оставляют ее, подламываются колени, и отчаянный, смертный ужас заливает бабе глаза.

Аввакум кидает вожжи, бежит наперерез мужику. Толчок так силен, что оба падают на дорогу. Вскочив, пьяный первым хватает отлетевший к обочине топор и

замахивается. Аввакум слышит отчаянный крик жены, рукой прикрывает голову от неминуемого уже топора. Но удара нет. Аввакум открывает глаза. Перед ним стоит кормщик с красного корабля. Тот самый, которого Аввакум видел во сне.

— Что, протопоп, напугался? — спрашивает кормщик и подмигивает Аввакуму круглым веселым глазом на пьяного мужика, который, раскидав руки, валяется на дороге рядом с отброшенным топором.

Он идет рядом с Аввакумом, придерживаясь рукой за телегу. Аввакум сбоку украдкой взглядывает в лицо кормщика. Тот, заметив это, ухмыляется:

— Чего глядишь? Красивый, что ли?

— Лицо мне твое знакомо. А где видел, не припомню,— говорит Аввакум и отворачивается.

— Может, во сне? — смеется кормщик.

Аввакум, пораженный, взглядывает на него.

— Правда, во сне. А ты-то откуда знаешь?

— Что хоть за сон, расскажи?— просит кормщик, но Аввакум не отвечает.

— Может, раньше меня где встречал?— пристает кормщик.

— Нет. Раньше не встречал,— твердо отвечает Аввакум.

— Ну и врешь, протопоп. Не может такого быть, чтоб незнакомый человек во сне привиделся. Не бывает так.

— Бывает, раз видел.

Оба надолго умолкают. Ребятишки и протопопица, сморенные дорогой и солнцем, дремлют на передней телеге. Некованые, рассохшиеся колеса по самые спицы вязнут в теплую пыль, скрипят и вихляются на осях.

— Тебя как зовут?— спрашивает Аввакум.

— Ванькой Каином дразнят,— отвечает кормщик и снова чему-то загадочно улыбается.

Дорога идет под гору. И вот уже видны река, и чья-то лошадь, и телега, по самые оси стоящая в реке, и человек пять мужиков, в ожидании парома лежащих на берегу у деревянного столба чалки. Один из них лениво, будто нехотя пляшет под балалайку, потом отходит, ложится на спину, глядит в пустое небо. Балалайка смолкает. Мужики с любопытством разглядывают подъезжающие телеги.

— Давно, что ль, ждете? — спрашивает Ванька Каин и обводит молчащих мужиков взглядом.

— Давно. Да ты скричи им еще, пусть поторопятся.

— А это чего?— спрашивает у мужиков Ванька и кивает на стоящую в воде телегу.

— Колеса мокнут. Да пускай их, а то рассохлись больно.

— Свои, что ли, помочить, чтоб не скрипели?— спрашивает Ванька.

Разув сапоги, он входит в реку, складывает у рта руки и кричит на ту сторону. Ему отзываются. Но паром остается на месте — это хорошо видно отсюда, с берега.

Умывшись и поплескав на чужие колеса водой, Ванька возвращается, вытирает лицо подолом рубахи и подсаживается к мужикам. Достав табак, свертывает из подсушенного листа цигарку.

— Смотри, парень, — говорит черный лицом и волосом мужик.— За табачок-то нынче кнутом секут.

— Насмерть, что ли, секут? — спрашивает Ванька.

— Насмерть не насмерть, а шкуру до пят спустят, обратно уж не наденешь.

Однако на Ваньку это ни малейшего впечатления не производит. Раскурив самокрутку, он жадно, с наслаждением затягивается.

— А знаете, мужики, отчего люди табак курят? — негромко и мечтательно спрашивает худенький русый мужичок.

Все молчат, будто не слыхали. Наконец черный, не выдержав, грубо спрашивает:

— Ну, отчего?

— А вот слушай, отчего,— говорит русый, и все мужики настораживаются.— Распяли жиды Христа на горе, а пресвятая Дева-богородица узнала об том и зали-

лася горючими слезами. Где хоть одна ее слезинка упадет, там трава сгорает начисто. Вся трава от ее слез погорела. Один табак остался. Слезы ему горючие нипочем. Вот и жгут его теперь люди. Да, видно, много его, табаку-то. Весь не спалить...

— Да мне не жалко, пускай его табакурит,— говорит черный.— Только много с этого зелья не живут,— и неприязненно взглядывает на Ваньку.

— Не бойсь, дядя. Тебя-то переживу,— говорит Ванька.

— Ой ли?!.. — взятый за живое восклицает черный.

— Говорю, переживу, стало быть, знаю,— твердо повторяет Ванька и смотрит черному в глаза, да так, что тот пугается.

— Ты, что ли, провидец какой? Или колдун? — разозлившись, кричит черный мужик.

— Не колдун, а знаю.

Все молча, с некоторым испугом глядят на черного мужика.

— Скоро, что ли, помру-то?— лениво спрашивает черный.

— Скоро.

— На воде, что ли?

— На воде,— отвечает Ванька.

— Тогда не боюсь! На воде меня сам черт не утопит. Меня мать в речке родила. Пошла будто одна купаться, а обратно мы с ней уж вдвоем пришли.

— Может, и выплывешь,— загадочно говорит Ванька и, поймав на себе быстрый взгляд Аввакума, спрашивает:— Опять ты, протопоп, на меня глядишь?

— Хочу и гляжу,— отвечает Аввакум и опускает глаза.

— Ты не скоро еще помрешь,— говорит Ванька и ухмыляется.

— Тоже на воде, что ли?— хитро спрашивает у Ваньки черный мужик. Он подмигивает мужикам, и те смеются.

— Нет, не на воде. За ним красный корабль придет. Как увидишь, протопоп, красный корабль, так знай: это твоя смерть к тебе плывет.

— Да врет он все! — машет рукой черный.

— Погоди. Пусть про себя теперь скажет. Много ли сам-то проживешь?— спрашивает кривой мужичок.

— Чего ж ему сделается?— говорит черный.— На нем вон морда какая толстая.

Мужики весело хохочут, но сам Ванька Каин остается серьезен:

— Про себя не знаю. Никто про себя знать не может. А только я жизнь люблю.

— Ишь ты! Любишь, говоришь?

— Люблю!

— Ну и люби, пока в нашей мужичьей шкуре не побывал,— говорит черный.

— Или не нравится? — подзадоривает Ванька.

— Не нравится,— говорит черный и бесстрашно смотрит Каину в глаза.

— А ты покричи. Может, услышит кто.

— Был один, который слышал. Был да весь вышел. Голову на Москве отрубили.

— Разин, что ли?— спрашивает русый.

— А хоть бы и Разин. Он мужика понимал,— отвечает черный.

— Жив он,— говорит русый мужик.— Мне один знакомый рассказывал, что Стеньку живого в Астрахани видали. Опять на бояр собирается.

— Ладно брехать-то,— машет рукой черный.

— Чего брехать. Говорят умные люди, так слушай.

— Это ты, что ли, умный?

— А хоть и я!

В берег толкается подошедший паром, и русый мужичок, поднявшись, обещает:

— Вот погоди, сядем на паром, я вам такое расскажу, что ахнете.

Паромщик накидывает чалку. С парома съезжают две телеги, сходят несколько мужиков и баб с косами и серпами. Паромщик молча глядит, как грузятся мужики, как помогают Аввакуму вкатить телеги и ввести лошадей. За все время он не произносит ни единого слова. Только глядит и сплевывает в воду. Так же молча он снимает со столба чалку и отталкивается от берега длинным шестом.

Мужики сразу же усаживаются в уголке на досках палубы, и черный мужик торопит:

— Ну, давай про свою брехню дальше.

— Не хочешь, не слушай,— огрызается русый.

— Да брось ты его, рассказывай,— говорит Ванька Каин и, разложив сапоги и портянки, начинает не спеша обуваться.

— Ну, слушайте,— говорит русый мужик, устраиваясь на досках поудобней.— Предали Стеньку свои же казаки. Со страху перед боярами, предали, как паскудные и последние иуды. Скрутили его, связали и боярам доставили. Бояре его сразу же в клетку, как зверя, и в Москву повезли. Привезли, давай пытать. Огнем, плетью, дыбой, а Стенька только смеется да боярам в глаза плюет. Тогда одели его в новый кафтан и повезли на казнь. Народу на улицах собралось — не пробьешься. На Стеньку поглядеть пришли. А он веселый — смеется, шутит, бабам, которые покраше, глазом своим подмигивает. Привозят его на лобное место, а он и говорит: «Дайте, бояре проклятые, мне свое последнее смертное слово сказать».

Бояре посовещались и решили: пусть скажет, повинится перед народом в своих злодействах. И разрешили ему с народом попрощаться.

Вышел Стенька, поклонился всей Москве до земли и говорит: «Простите меня, люди добрые, если обидел невзначай словом каким или делом». «Прощаем!» — ему народ кричит. А Стенька руку вот так поднял — погодите, мол, не все еще сказал, да и говорит: «Сейчас меня казнят, а вы снова на Волге собирайтесь. Я вас там дожидать стану. Заново на бояр пойдем. Только на этот раз умнее будем».

Зашумел народ, заволновался, а бояре осердились, схватили Стеньку и головой на плаху. «Руби»,— палачу кричат. А у палача руки не действуют, отсохли. Тогда бояре сами голову Разину отрубили, схватили ее за волосы и народу показывают. Глядите, мол, вот где ваш Стенька! Теперь бунтовать не будете!

Народ глядит, а это и не Стенька вовсе. Другая голова у бояр-то в руках...

— Ну и врешь,— спокойно говорит черный мужик.

— Сам врешь!

— Отрубили голову Стеньке твоему.

— Не отрубили!

— Отрубили!

— Не отрубили!

— Да тебе-то что?! Может, и ты на Волгу теперь собираешься?

— А может, и собираюсь!— кричит русый.

— Ты-то?!

— Я-то!

— Чего ж ты там делать будешь?

— А вот таких, как ты, насмерть резать стану, чтоб жизни не портили!

— Нос у тебя в дерьме. Ты и свиньи ладом прирезать не сможешь.

— Человека убить могу!— кричит разъяренный русый мужичишка.

— Спорим на водку!— предлагает черный.

— Спорим!

— Меня убьешь?

— Тебя! Глазом не моргну, только ножик дай.

Но ножа ни у кого из плывущих на пароме не оказывается. Черный мужик явно разочарован и огорчен таким обстоятельством, зато русый еще более возбужден, приятно обрадован.

— Что, нету ножа-то?!— кричит он.— Нету?! Так это счастье твое, что нету, а то бы...

— Да брешешь ты все,— спокойно обрывает черный и машет рукой.

А русый, поняв, что ножа все равно ни у кого нет, решает подразнить судьбу безнаказанно:

— Ну, дай! Дай, нож! Нету, говоришь?! А ты дай!—вскочив, с пеной у рта кричит он.

Ухмыльнувшись, Ванька Каин лезет себе за голенище, вытаскивает нож и молча вонзает его в палубу, между мужиками. Русый мужик медленно и страшно бледнеет.

—Что? В коленках ослаб?!— кричит черный.

Русый молча крестится, снимает с себя нательный крест, кладет его под ноги и вырывает из досок нож.

Аввакум бросается к мужикам.

— С ума сошли! Гордыня вас заела!.. А бог гордых не любит.

— Мы твоего бога тоже не больно-то любим,— говорит черный мужик и расстегивает на себе рубаху.

— Бей!

— Не дам!— кричит Аввакум.

— Уйди, протопоп,— говорит Ванька Каин и смотрит Аввакуму в глаза.— Двое дерутся, третий не лезь.

— Ну, бей, чего встал?— лениво просит черный мужик.— Надоело ждать. Выпить охота.

— Да как же ты пить станешь мертвый-то?— смеется кривой мужик.

— Ты за меня выпьешь. Пускай бьет, все равно не ударит.

Русый, размахнувшись, всаживает нож в грудь черного. Удар приходится чуть выше сердца, и нож входит туда по рукоять.

— Эх ты, гляди-ка...— не то с удивлением, не то с сожалением выдыхает черный.

Хватая ртом воздух, он с размаху садится на доски и тут же опрокидывается навзничь.

— Готов,— говорит Ванька Каин и ухмыляется:— А ведь не верил...

Все стоят вокруг убитого, пораженные невероятностью случившегося. Русый мужик, точно обжегшись, бросает на доски нож вытирает о портки совсем чистую руку.

— Что ж это такое, а?..— спрашивает он кого-то и обводит мужиков такими глазами, что все отворачиваются.

— Он все!!!— кричит кривой мужик.— Креста на нем нет!

Кривой подскакивает к Ваньке Каину, разрывает на нем рубаху. Креста на Ваньке и вправду нет. Еще мгновение, и мужики, бросившись, разорвут Ваньку в клочки. Улыбка медленно сползает с его губ. Он вдруг делает шаг к ближайшему от него мужику и разрывает на нем рубаху.

— А твой где? А твой?!— Ванька рвет на мужиках рубахи, и они стоят без единого движения. Ни на одном из них креста тоже нет.

— Ваши-то кресты где?— спрашивает Ванька.

Он отходит к борту, криво улыбается и вдруг, обернувшись, швыряет в ноги мужикам горсть нательных крестов с пропотевшими темными гайтанами.

— Вот они где! Забирайте...

Ванька легко махает за борт в воду и, не оглядываясь, быстрыми саженками забирает к середине реки на течение.

Мужики суеверно крестятся. Потом прикрывают убитого мужика рогожей. Паром мягко толкает о берег.

Вызванного по указу царя в Москву Аввакума везут на церковный собор судить патриаршим судом.

Кривая московская улочка. Осень. Идет снег. На захлюстанной мостовой посреди дороги пляшет Кирюша-дурачок: босой, без штанов, зато в шапке. Вдоль улочки что влево, что вправо, народу — не протолкаться. Ждут Аввакума, которого должны провезти здесь, в собор, на суд патриархов.

Кто-то уже с утра пьян, тренькает на балалайке, а Кирюша, дурной, подобрал повыше свою красную рубаху да вприсядку, только грязь летит.

— Ты что, Кирюша, портки-то одеть забыл?

— Христос тоже без штанов ходил,— отвечает юродивый, не прерывая пляски.

— Ну, выдал!— радуются в толпе и вдруг подаются вперед, волнуются, вытягивают шеи, чтобы получше разглядеть.

— Везут!

— Везут!

— Митька, вез-у-ут!— пронзительно зовет бабий голос и осекается.

С нижнего конца улицы движется странное, дикое зрелище. Три разрисованные сажей свиньи, осклизаясь, тянут по грязи простые, деревянные дровни. Аввакум в рваном полушубке сидит в санях один, и снег садится на его непокрытую голову.

Неловко дренькнув, смолкает балалайка. Мужики стаскивают с себя шапки, женщины крестятся, опускают глаза.

— Благослови!

Стиснув на груди руки, юродивый бросается перед Аввакумом на колени. Испуганные свиньи шарахаются в сторону, и поотставший стрелец с плетью уже спешит к юродивому, на ходу разворачивает в плече руку, и плеть, послушная малейшему движению, с шипением ползет за ним. Через мгновение она с тяжелым, злым свистом рухнет на голову дурачка, надвое разрубит его жалкое, иззябшее лицо, и божий человек Кирюша запрокинется на спину и зарычит, заскулит, размазывая по щеке и по губам разбитый, вытекший глаз. Но вдруг кричит, бьется у кого-то в руках ребенок, и плеть стрельца поворачивается на свиней.

— Во имя отца и сына и святого духа,— Аввакум высоко, просто и твердо крестит юродивого.

Плеть опоясывает морды свиней. Завизжав, они дергают и тащат сани дальше. Юродивый остается сидеть в грязи, он плачет, и его худые, обтянутые рубахой плечи вздрагивают.

...Красный корабль, застряв посреди реки, кружится на одном месте. Аввакум кидается с берега в воду и, сколько есть сил, спешит к красному кораблю на свою гибель, боясь опоздать. Когда он доплывает, река пуста. Аввакум снова и снова оглядывает объявшую его тихую воду, но корабля нет, и Аввакум возвращается. На берегу его встречает Ванька Каин. Глаза у него смеются, но сам он прост, тих и спокоен.

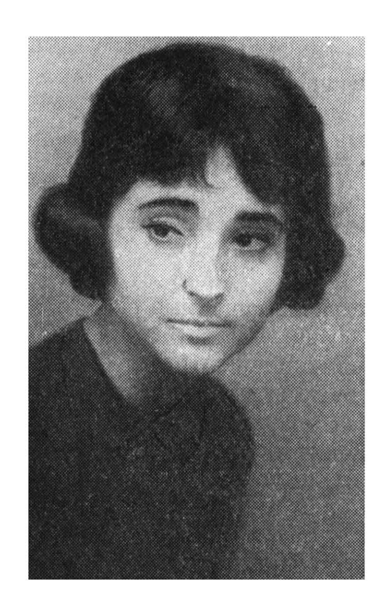
— Что же ты, протопоп?— укоризненно спрашивает он.— Гляди-ка!

Аввакум послушно оглядывается. Корабль тихо кружится на старом месте, точно дразнит и манит к себе в неподвижную воду.

Аввакум открывает глаза, видит толпу и стоящую в ней жену Настасью. Она вдруг выходит на мостовую и, прижав руки под грудью, кланяется ему в землю.

Аввакум поднимает над головой двуперстие. В ответ из толпы поднимается множество рук, а там, впереди,— где народ облепил деревянные мостки, заборы и крыши,— тоже выходят на мостовую и тоже кланяются и встают на колени в густую, заснеженную грязь. Но ничего этого Аввакум уже не видит: он сидит, закрыв глаза.

А дальше до самого собора — заборы, заборы, заборы... Черное, набухшее дерево крыш, трубы, звонницы, церковные кресты, и на все это опускается тихий, печальный, сырой снег...



Алла АХУНДОВА

СУДЬЯ

Когда Алла Ахундова поступала на Высшие курсы сценаристов, в папке с ее вступительными работами было много стихов. И опубликованных и неопубликованных. Были там и хорошие стихи и неудачные, однако, думаю, именно стихи сыграли главную роль в решении приемной комиссии. Потому что много лучше, чем прозаические работы, свидетельствовали о том, что Ахундовой «показано» заниматься кинодраматургией. В стихах было точное ощущение человека, события, красоты и сложности мира.

Поэтесса не просто входила в новую профессию, наверное, это было естественно, не просто постигала законы кинодраматургии — иное, чем в стихах, конструирование образа и сюжета. В этом преодолении привычной формы творческого мышления Алла Ахундова проявила завидное упорство и доказала, прежде всего, наверное, самой себе, что кинодраматургия для нее не мимолетное увлечение, а дело жизни. Алла продолжает писать стихи, много переводит из азербайджанских поэтов, полна новых поэтических замыслов. В ее сценарных работах ясно ощущается поэтический слух автора, склонность к метафоричности, чувство слова. Сегодня это уже достоинство кинодраматурга. Конечно, многое Ахундовой предстоит узнать в ее новой профессии, многому научиться. Я очень верю, что ее «университеты», которым предстоит никогда не кончиться, она продолжит на кинопроизводстве, видя, как написанное ею обретает конкретную экранную жизнь, наслаждаясь и мучась искусством, которое она выбрала, — киноискусством.

Л. КУЛИДЖАНОВ

Я Вам пишу, чего же боле?
Что я могу еще сказать?..

Вам — это Кинематографу.

Благоволите выслушать, Вы, опытный и искушенный, «души доверчивой признанье». В нем все верно: и то, что «сначала я молчать хотела», и то, что едва вошли Вы, «я молча молвила: вот он!»

Хотя мне все же надо что-то сказать и свое.

Как впервые столб света в чистой пустоте воздуха открыл мне мириады невидимых пылинок, проносящихся в безумном хороводе, так луч проектора, упершегося в белую стену экрана, открыл чудо живого, движущегося изображения, родившегося, казалось бы, из ничего: из мельчайших световых точек.

В школьные годы легко шутилось: «кино — это луч света в темном царстве». А может, так оно было и есть... Ведь кино— каждый раз тайна, и всякий раз новая.

Но для меня была тайна бóльшая — поэзия. Я писала стихи. Их почти не печатали. Окончила Литературный институт, получила диплом переводчика. Уже несколько лет перевожу с родного азербайджанского на родной русский и классику и современную азербайджанскую поэзию. Переводы, не в пример собственным стихам, почти всегда печатают.

Первый мой опыт в кино — несколько мультипликационных сценариев, которые так и остались опытом.

Потом учеба на Высших сценарных курсах, и вот, как первое серьезное признание,— сценарий, который «я Вам пишу», милый моему сердцу Кинематограф.

«Теперь я знаю, в Вашей воле меня презреньем наказать!..»

Во всяком случае, в Вашей воле — отвергнуть. И так может быть.

Но если я решилась послать Вам как объяснение и признание стихи Пушкина, то на случай Вашего отказа рискну послать свои:

...Избави бог, желанной, у дверей,
Распахнутых тобою настежь, встать,
Когда у запертых — такая благодать.

Алла АХУНДОВА

...Эта темная, влажная земля была берегом моря. И темнее земли были следы колес, узкими бороздами вспоровшие ее сырое песчаное тело.

Словно две бечевы, они свободно извивались, эти следы, на расстоянии шага повторяя движения друг друга.

Но глубже и потому темнее были на земле следы, оставленные человеком в какой-то особенной, верно спортивной, обуви с рубчатыми подошвами, потому что эти рубчики отпечатывались очень резко.

Следы человека шли как бы за следами колес, не выходя за пределы полосы, ограниченной ими.

Ясные приметы говорили о том, что ночью прошел шторм.

Потому и земля была влажна и темна и сохли на солнце далеко отброшенные от полосы прибоя черные мочала водорослей.

И капли воды еще сверкали на мясистых и мохнатых, как уши животного, листьях серебристой полыни. Ее кустики росли здесь среди сухих песков везде, но не зарослями, а так, редко и поодаль один от другого.

Но куда же ведут эти следы? Вот они, раздавив створку ракушки, обошли мертвую, разбившуюся в шторм рыбину. Такие мертвые рыбы лежали везде по берегу. И сытые прибрежные птицы, галдевшие сейчас на скалах, не уносили их в клювах.

И море, оно не было спокойно, но успокаивалось с каждым накатом волн, становясь все тише, то всхлипывая, вспоминая вчерашнее, то уже забывая о нем.

Следы прошли поодаль от трех мальчиков, сидевших на корточках у самой воды. Они играли. Подстерегая накатывающую волну, нужно было уловить тот миг, когда она уже изнемогала и, не в силах выбраться из моря, скатывалась назад, и в ту минут успеть сказать:

— А катись ты!

И волна катилась.

Но следы шли дальше. Вот у самой воды, трепеща чешуей и плавниками, бьется рыба...

Но наконец какая-то сердобольная волна подбирает ее, измученную, и уносит в море.

Вот шныряет в сухих песках, волнистых, как море, маленькая ящерица.

Стоит, врытый в песок, огромный старый якорь. Не то сам мертвый, не то как надгробие исчезнувшей могилы моряка.

Засыхают две ромашки — остаток букета, воткнутого в кольцо якоря.

А что это море стало таким спокойным? Только мелкая рябь, тихая вода, коротенькие всплески!..

Нет, море еще не спокойно, а эта мелкая рябь ходит по воде тихого плеса, образовавшегося после шторма. Это озерцо, но уже отделенное от моря выступившей мелью.

В этой мелкой воде плещутся двое малышей. Мальчишка лет пяти коренаст и неуклюж. Маленькие трусики сползли ниже пупка. Он так отчаянно-смело плюхается в воду животом, что даже страшно, ведь больно ему, наверно, а вот терпит. Да, видно, он упрям. Все понятно, он учится плавать. А вот и учительница — девочка лет семи, не больше. Она подвижна, легка и так уверена в себе, что ясно — это она учит маленького упрямца. К тому же на ней купальник с рыбкой, вышитой на кармане.

— Вова! Делай так, Вова!— вскрикивает она и, прыгнув вперед, довольно хорошо скользит по воде, но вот уже упирается руками в дно и делает только вид, что плывет, колотя что есть сил ногами по воде.

Плеск, брызги.

— Ты видишь, Вова, я плыву!

Устав ходить на руках, она встает на ноги. Вода ей по пояс.

А Вова, после очередного удара животом об воду, просто в отчаянии.

— Ну, смотри, смотри — и делай, как я!— почти кричит на него девочка.

Она повторяет свой номер, а бедный Вова свой.

Девочка недовольна.

— Вова, если ты не научишься, тебя не возьмут в школу.

Вова старается и страдает ужасно.

— Ты не знаешь еще, какая учительница строгая!— высоким голосом кричит девочка.

— Она скажет (*барахтается в воде*)... что из тебя человека не получится.

Вова очень печален, слушая это, но крепится и делает еще одну смелейшую попытку пробить животом воду.

— Да нет же, Вова, делай так!— скользит девочка по воде.— Она занята както больше собой, чем Вовой.

— Если ты не научишься, учительница скажет твоей маме: «Какой у вас угрюмый мальчик!»

— Какой мальчик?— грустным баском переспрашивает Вова.

— Угрюмый!

— А угрюмый, это какой?

— Угрюмый?! Это такой... слабый, слабый, совсем слабый мальчик.

— А я сильный!— обижается Вова и со всего маху плюхается бедным своим животом.

— Вова, делай, как я!

Голос девочки не становится резче. Видно, ей не хочется терять своего единственного ученика. Однако и не становится ласковей, ведь она учительница и должна быть строгой.

Какая все-таки странная земля! И что это за берег, полный рыб и детей. И почему и куда тянутся эти следы мимо... мимо...

Дощечка с надписью: «Детский сад».

Это снова дети. А эти что делают? Головки в белых панамках вместе, голые ножки врозь. Лежат, образуя живой круг. Да у них не только ножки голые. Просто они совсем нагишом лежат на животах, а в центре в белом халате и белой детской панамке, смешно сидящей на большой голове,— воспитательница. Как главная ось вращения.

Вот она разводит руками широко-широко. И все дружно повторяют за ней это движение, разгребая вокруг себя песок.

Эти учатся плавать на песке. Или это зарядка? Тетя в халате хлопнула в ладоши. И весь круг расстроился. Ребятишки одеваются. Собственно, только в трусишки. Возятся, смеются, плачут. Совсем малыши.

А это кто? Лежит и не поднимается. Что это она делает? Ага! Пытается натянуть трусики лежа, не отрывая живота от земли. Наверное, она очень стыдлива.

Уже строятся в пары, а она все возит ногами по песку. Наконец трусики натянуты впридачу с доброй горой песка, который теперь высыпается из них.

Бдительное око воспитательницы все видит:

— Что это такое! Как ты себя ведешь? Стыдись!

Девочка, которая так неудачно оделась только потому, что ей было стыдно, выгребает горсть песка и, разжав кулачок, высыпает его.

— Он сыплется!

— Боже мой, Орехова, как не стыдно. Стой прямо. Сними трусики и вытряхни песок.

— Мне стыдно, Ольга Михайловна!

— А! Наконец-то ей стало стыдно!— возрадовалась непонимающая Ольга Михайловна.

Девочка топчется, песок сыплется.

— А я потерялся,— малыш в панаме, съехавшей на глаза, шарит лукаво вокруг.

Воспитательнице некогда. Она сдвигает панамку на место.

— Фомин, встань в строй!

Фомин повинуется.

— Сыплется!— сообщает он радостно, увидев песок.

— Это мой!— гордится девочка.
— А я потерялся и нашелся!
— Фомин, возьми свою пару за руку!
Пары, заскучавшие без присмотра, стали разбредаться, чтобы посмотреть, как сыплется песочек, и воспитательница метнулась собирать выводок заново.
— Построились! Построились!— хлопает в ладоши Ольга Михайловна.
— Ну что же это за хулиганство! Форменное хулиганство! Орехова, снимешь ты трусы наконец или нет? Я тебя спрашиваю?
— Мне стыдно!— отвечает Орехова.
— Это я уже слышала, слышала. Снимай трусы.
— Не сниму!
— Почему ты не слушаешься старших, Орехова? Кто тебя этому научил?
— ...
— Я тебя накажу, Орехова!
— Он уже совсем высыпается.
Воспитательнице некогда снять с нее трусики и с тем кончить дело. Она не может оставить и других без присмотра, и ей приходится грозиться, то набегая на девочку, то убегая от нее к другим.
— Орехова, ты дождешься! Я тебя нашлепаю!
Девочка смеется.
— Детей бить нельзя. Я знаю!— новая порция песка развеяна по ветру.
— Орехова, ты меня вынудишь! Ты знаешь, что говорит Макаренко о таких, как ты? Что в особых случаях — а ты, Орехова, и есть тот особый случай — надо перевоспитывать физически!..
Орехова и Фомин рассеянно слушают о том, что говорит Макаренко, и не сводят глаз с песка, который здорово сыплется.
Но следы колес и человека ведут еще дальше, вот они сворачивают вправо и...
Кончились у ступеньки узенькой деревянной лестницы. Лестница венчалась крошечной, сколоченной из досок площадкой, представлявшей собой нечто вроде стола и скамейки, сбитых вместе.
Это была судейская вышка, которая держалась на железном столбе, врытом в песок.
Да, это была спортивная площадка. Волейбольная. Только сейчас еще не была натянута сетка меж двух столбов. Беленные известкой камешки ограничивали прямоугольник площадки.
На судейской вышке, скрытая по пояс столом, торчала фигурка мальчишки лет тринадцати.
Стрижка ежиком, отложной воротничок трикотажной майки и какой-то значок на груди делали его похожим на судью.
За его спиной берег круто забирал вверх. Там стояли белые корпуса домов. Трещал на ветру флаг. Там был пионерский лагерь.
По тропинке сверху на пляж спускались двое взрослых: мужчина и женщина. Оба в пионерских галстуках.
Женщина была похожа на яблоко: маленькая, круглая, крепко сбитая, с красными яблочками щек.
Одетая, как пионерка: «темный низ, светлый верх», в тапочках на босу ногу, она была похожа на девочку, если бы не морщины, разъезжавшиеся по всему лицу, и не сиплый, сорванный от криков и команд голос. То была начальник лагеря Александра Сергеевна.
— Не... е... ет, Гриша, нужны тебе дети, как петуху боковой карман,— хрипела она, держась одной рукой за горло, а другую подавая Грише на крутом спуске.
Гриша, красивый молодой человек, с грустными армянскими глазами, нес на плече тяжелую белую скатку волейбольной сетки и сам балансировал то и дело. Но руку ей подавал, помогая, хотя и не соглашался:
— Нужен карман, Александра Сергеевна!

— Ой, Гришенька!— охнула она внезапно, беспомощно поскользнувшись и грузно падая вперед к нему на руки.

— Ой, Гришенька!— передразнил ее мальчишка со смешливой рожицей, черный, как уголь, падая в воображаемые объятия, то есть стремглав слетая с горы вниз, на пляж.

Александра Сергеевна и Гриша все еще стояли, обнимая друг друга невольно. Гриша держал ее на себе, но она, успев обернуться на крик мальчишки, погрозила ему. Но тот этого не видел и уже взбирался на судейскую вышку.

— Салам Серов как дела как здоровье судить будешь?— выпалил он одним духом с сильным азербайджанским акцентом.

— Салам, Мамед!— они поздоровались.— Дела ничего. Судить буду я!— ответил внезапно оживившийся Серов и многозначительно ткнул себя в грудь карандашом.

— Нового капитана видел? Вот такой чувак!— Мамед показал на сжатом кулаке большой палец и «посолил» его.— Третий разряд, понимаешь. Как гасит! Как гасит! Божок! Подача левая! Правая работает как!..— и Мамед захлебнулся от восторга.

— Если выиграете, в полуфинал выйдете.

— Честное слово?— пришел было в себя и снова захлебнулся от неведомой радости Мамед.

Ему на щеку села божья коровка. Он скосил на нее глаза. И, поймав, посадил на руку.

— Слушай, судья, зачем они коровы называются?

— Хе-хе, коровы! Божьи коровки!

— Знаю, э, божья коровка, улети на небо, там твои детки кушают котлетки.

— Ну вот, сам даже это знаешь, а говоришь! Ведь можешь говорить правильно.

— А, ладно, да. Некогда мне! Правильно-неправильно, какое дело?

Он сдунул коровку с руки. Они посмотрели, как она взлетела.

— Ничего летает!— похвалил Серов.

— Зачем «ничего», здорово летает, через море летает. Вчера плыл-плыл далеко, устал, лежу на спине, один такой села на меня прямо вот сюда,— и он показал на лоб,— чешется, понимаешь, зараза, чешется, не могу, а трогать жалко. Думал, может, через море летел, устал человек, отдохнуть надо.

— Какой же она человек?

— Ну я так просто говорю!..

Они стали смотреть на море. Вдруг Мамед неожиданно запел: «Далай-далай-дай-дай!»

— Не вой, погоду испортишь!

— Откуда знаешь, а, Серов?— лукаво спросил Мамед и чему-то явно опять обрадовался. — Отец говорил, как «далай-далай» кто запоет, так погоде хана!

И они оба захохотали.

Тем временем, одолев спуск, Александра Сергеевна и Гриша приближались к ним.

Мамед спускается вниз и бежит им помогать тащить сетку.

— Эй, козявка, брысь с площадки!— кричит Серов девчонке лет восьми, в шароварах и майке, безмятежно прыгающей на одной ноге. Она даже не оглянулась.

— Ну!— грозно предупредил Серов, опершись руками о стол и подаваясь вперед.

Девчонка поглядела на него и перескочила за бровку площадки.

Серов торжествующе откинулся на спину.

Сетку раскатали... Гриша подсадил Мамеда на плечи и тот старательно завязывал тесемки сетки на свободном противоположном от Серова столбе.

Александра Сергеевна держала ее и натягивала, стоя на вышке рядом с сидящим судьей.

— Ты давно здесь?— спросила она.

— Не так...

— Отец зайдет за тобой?
— Да вроде... Обещал попозже. Он кресло должен починить.
— Ну, как насчет лагеря, судья, не решил?
— А чего решать-то?
— Знаешь сам, чего решать. Почему не хочешь-то... И путевка есть свободная. Я в город еду — могла бы оформить заодно. На даче сидеть интересней тебе?
Серов промолчал. Но женщина не обиделась на это и даже улыбнулась ему.
— Ну-ну, как знаешь. Скажи отцу, может, оформим путевку-то?— все еще надеясь, попросила она.
Но Серов смотрел в стол.
Сетка была закреплена. Александра Сергеевна вместе с Гришей уходили, растирая затекшие от врезавшейся веревки руки.
Мамед, приплясывая на каждой ступеньке, поднимался к Серову на вышку.
— Слушай, Мамед, чего они ко мне пристают? Иди в лагерь да иди. А я не хочу...
— Почему не хочешь?
— Да ну их! Линеечки, костерики, подъем, отбой — «детки, спать!», «детки, встать!». Раньше хоть в военные игры играли, а теперь... Ну поход за пять километров. Или сиди, песенки разучивай. Мура! А хочется, чтобы интересно было.

— Ну так вот,— удалялся голос Александры Сергеевны.—Серов тебе о чем-нибудь говорит?
— Серов, другое дело!— возразил Гриша.
— Как другое? Ты что, милый, так ведь он три раза у меня убегал из лагеря от нашей веселой пионерской жизни! Пока мог...

— Ну ты, козявка! Мелюзга паршивая, уйдешь отсюда или нет?
Серов упорно следил за прыгавшей девчонкой. От натянутой сетки на землю легла узорная тень ячеек, и девочка, заметив их, старалась теперь, прыгая, попадать именно туда. Серов смотрел на девчонку с раздражением.
— Мамед, дай ей по шее. Всю площадку вспахала!
Мамед пошел было наводить порядок, но девчонка вовремя перескочила бровку площадки.
Мамед вернулся на лестницу, и девчонка, исподволь следя за ним, вернулась на свое место.
И прежде чем разозленный ее нахальством Мамед смог что-либо предпринять, она неожиданно присела на корточки, просунула руки под коленки и пошла на руках, припевая квакающим голоском:
— Я — лягушка-квакушка, а ты кто?
— Психованная, э!— заключил изумленный Мамед.
— Сам психованный,— отрезала девчонка, и, кончив быть «лягушкой», улеглась на землю и стала тянуть ногу к голове. У нее это здорово получалось. И Мамед глядел во все глаза.
— Два брата — акробата!— закончила девочка представление, пройдясь колесом.— А ты вот так не умеешь!..
— А ну, покажи, покажи!— загорелся Мамед.— Куда руки? Куда ноги? Ага!
Через минуту Мамед уже прыгал «лягушкой», делал «мостик», стараясь ни в чем не уступить девчонке. Они подняли такую возню, что разрыхлили ногами землю.
Серов, наблюдавший за ними, вдруг не выдержал и зло крикнул:
— Мамедка, сдурел, что ли? Площадку всю разрыли.
Смущенный тем, что внезапно увлекся и как бы оправдывая себя в том, что он не виноват, Мамед, запыхавшийся от упражнений и как всегда захлебывающийся, пояснил:
— Психованная, э!..
Девчонка вскинула брови и, оскорбленная, ушла. Мамед посмотрел ей вслед с явным сожалением.

С крутого склона берега стали сбегать стайками ребята. Все они бежали к волейбольной площадке. На берегу была лестница, ведущая с горы на пляж, но стояла она на отшибе, и прежде чем дойти до нее, нужно было выйти из лагеря и немало прошагать вдоль берега по круче. Потому-то никто по ней и не спускался, сбегать здесь было ближе, хотя и рискованней.

Но зато на лестнице всегда дежурил какой-нибудь пионер, который следил за тем, чтобы никто из лагеря не убегал на пляж, хотя все: и ребята и вожатые — бегали на пляж, обходя ее далеко. Лестница же была замечательна еще и тем, что была без перил и внизу на ее двух каменных тумбах сидели, как кошки, львы, выкрашенные серебряной краской, и недружелюбно оскаливались... Вот и сейчас на ней маячила фигурка мальчишки, тоскливо стерегшего двух львов.

Первыми на площадку сбежали мальчики, одетые в спортивную форму, пятеро из них сразу стали разминаться. Только один шел не спеша, он нес под мышкой мяч.

— Привет, Серов!

— Судье салют!

— Ну как тренировочка? Успели? — спрашивал Серов.

И по тому, как здоровались с ним и как он отвечал им, было ясно, что они все давно ему знакомы и он им товарищ.

По небрежному спокойствию и нарочитому невниманию к судье в том парне с мячом можно было угадать нового капитана.

— Идут! Идут!— кричали и те, кто уже был внизу, и те, кто еще скатывался сюда...

Справа по берегу приближался небольшой пионерский отряд, шагавший под барабан и со знаменем.

— Построиться для приветствия! Первый, второй отряд! Строиться!..— командовал Гриша, объявившийся вместе с ребятами.

Девчонки и мальчишки, толкаясь и подравниваясь, строились в две шеренги лицом друг к другу.

На площадке осталась только команда. Седьмым в ней был знакомый нам Мамед. Команда разминалась. Капитан смотрел на солнце. Оно ему чем-то не нравилось.

— Серов, слушай! Знакомься. Наш новый капитан!— Капитан поглядел на Серова. Тот встретил его взглядом настороженным, но открытым, у Серова иначе и не выходило.

Приветливо, но с достоинством они начали разговор.

— Привет судье!

— Привет!

— Да... Вот... я из спортивной школы... Ну и решили...

— Из какой спортивной?

— Из девятой!

— Вот здорово! И я оттуда!

— А чего ж я тебя там не видел никогда?

— А я уже... года полтора не хожу,— замялся Серов.— А кто тебя тренирует?

— Лапшин!

— Ух ты!— Серов был доволен.— А он меня знает! И я его, конечно... Лапшин— сила! Он игроков плохих не берет! Слушай, капитан, а вы хоть сыгрались немного?— забеспокоился вдруг Серов.

— Сыгрались — не сыгрались, большое дело!—ответил за капитана Мамед.— Одной рукой «Гигантов» положим. Хочешь левой, хочешь правой,— размахивал он то левой, то правой рукой.

Капитан опять поглядел на солнце и потом встал к нему спиной и поглядел из-за плеча.

— Серов, как тебя там? А знаешь, если левая сторона достанется — плохо. Солнце в глаза!

Капитан был прав. Играть, стоя против заходящего солнца, было не с руки.

— Жеребьевка есть жеребьевка!— уклончиво ответил ему Серов и вздохнул:— От удачи зависит, повезет — не повезет!

— От удачи?— переспросил капитан.— А может, от тебя зависит?— он на что-то намекал, хитро щурясь и легонько тряхнул сжатой в кулак рукой.— Понял?

Серов понял. Капитан предлагал схитрить при жеребьевке, подав ему знак.

— Команде пионерлагеря «Гигант» от команды пионерлагеря «Малолитражек» физкульт!..— напрягал голос капитан...

— Привет!— хором закончила приветствие команда.

— Команде пионерлагеря завода малолитражных автомобилей,— чеканно и нахально поправляя капитана, выводил противник,— от команды пионерлагеря «Гигант» физкульт!..

— Привет!— подхватили «гиганты».

— Капитанам команд подойти к судье!— раздался голос Серова.

Капитаны подошли.

— В какой?— спросил Серов, и ни один палец его не шелохнулся.

Глаза капитана ждали... Нет... Ничего... И выбрал левую...

Команды заняли свои места. Соответственно выбранным полям вокруг площадки прямо на песке уселись болельщики. За «Гигантов» было меньше, конечно, но они шумели не хуже «Малолитражек».

Игра началась.

Начало было плохое. Сразу потеря подачи. Солнце било в глаза. Капитан волновался и скоро попросил «пятиминутку». Но это не помогло.

— Подача направо! Переход!— подавал свистки и команды Серов.

Он был в своей стихии. Стараясь быть справедливым и объективным, он все же отдавал предпочтение своим. Какая-то обида слышалась в его голосе и даже замешка, когда нужно было объявлять «потерю подачи» или «аут» — невыгодные для своих. Но голос его звенел, если им удавалось разыграть все точно и закончить розыгрыш голом.

«Гиганты» наседали. Хорошие, точные подачи, невысокие «свечи» и «гасильщик» из команды делали свое дело. А «малолитражки», щурясь на солнце, что-то никак не могли понять друг друга и кричали: «Мне», «беру», «на меня», «пас», за что получали замечания от судьи.

Капитан играл здорово. Самые смертельные «гасы» он брал снизу, но мяч почему-то уходил от его рук под сетку или в животы его игроков. Дела были неважные.

Пришедшие с «Гигантами» болельщики выли и орали, подзуживая своих. Они даже стали острить.

— Ах, дайте по фуражечке и в нос малолитражечке.

Но и наши болельщики не оставались в долгу:

— Гигантина — дохлятина!

Девчонки выталкивали вперед какую-то смущавшуюся сочинительницу, и наконец все крикнули за нее сами:

— Эй, гигантики, завязать вам бантики?

Вожатые без энтузиазма осаживали их перепалку.

— Ну, ребята, прекратите!

— Это же дружеская встреча!

Но сами, не отрывая глаз, следили за игрой. Ведь и они принадлежали к «Гигантам» или «Малолитражкам» и болели за честь своих команд.

— Подача направо! Переход!— Серов хмурился.

— Счет 12:5,— объявил он, показав в сторону «Гигантов».

«Малолитражки» изо всех сил старались, но у них не клеилось. Они прыгали на каждый мяч, как тигры, не доверяли друг другу, и получалась какая-то свалка, а когда мяч летел в незащищенное место — игрока там не оказывалось.

— 15:6; 1:0 — в пользу команды «Гигант».

— У.. у... у...— завыли и засвистели болельщики.

— Командам поменять поле. Пятиминутный перерыв!..— объявил Серов. В его голосе слышались и отчаяние и надежда. Может, все-таки выиграют!

Теперь ребята перешли на теневую сторону площадки. Болельщики также покинули свои места и переселились.

Капитан, собрав в кружок команду, объяснял какую-то тактику.

«Гиганты», выпятив груди и подбоченившись, в независимых позах победителей насмешливо следили за нашими.

Начался второй сет.

Солнце, как это всегда бывает на юге, как-то сразу закатилось. «Гигантам» везло. Теперь, когда наши заняли теневую сторону, и они были не в накладе. Силы их были равны. Ребята стали играть собранней, внимательней, и мячи стали хлопаться на площадке противника.

10:10 — шел счет игры.

— Перебить! Сетка!

— Перебить!

— Очко!

— Гриша! Гриша!— позвали вожатого с горы из лагеря, и он неохотно поднялся.

Теперь берег казался пустынным. Море спокойно шелестело...

Где-то летал над сеткой мяч, а на знаменитой лестнице дежурили... Но теперь не один, а двое.

— «Цены сам платил немалые, не торгуйся, не скупись!»— пел рыженький парнишка, обращаясь не то к оскалившимся львам, не то к девчонке, что сидела на ступеньке с пяльцами в руках. Она бесстрастно протыкала натянутую ткань иглой... И пела, отвечая рыжему:

— «Подставляй-ка губы алые, ближе к милому садись». Ой!— остановилась она.

— Так-то ты дежуришь, Бедашвили?— раздался громовый голос Гриши сверху. Он обращался к рыжему. Гриша, обойдя владения дозором, спускался по лестнице. Все ясно! Ведь с ним был гость из города, в темном костюме, соломенной шляпе и с большим ящиком в руках, заслонявшим от всех фигуру этого незнакомца.

— И ты, Семечкина, хороша, ничего не скажешь!— Я тебя на спевку послал, исключение для тебя сделал!

— Мы поем...— жалобно отвечали Бедашвили и Семечкина.

— Я слышу, о чем вы поете! Вместо пионерской отрядной песни, срам! Слова выучили?

— Выучили...

— А ну-ка, быстренько, напойте мне, я проверю!

И Бедашвили с Семечкиной, отложившей по этому случаю рукоделие, так она готова была искупить свою вину, грянули:

—Здравствуй, здравствуй, здравствуй, костер!
Так же ли ты на язык остер?
Так же ль без умолку ты трещишь?
Так же ли жарко горишь, горишь?

— Плохо, Семечкина! Ужасно!

Бедашвили пел, раскатывая свое гортанное грузинское «р... р... р...», а Семечкина безысходно картавила. Дуэт получался хоть куда!

— Я «л» не выговаливаю! А тут все влемя «здлавствуй, здлавствуй», целых тли лаза,— огорченно пояснила Семечкина.

— «Л»-то ты как раз и выговариваешь, а вот «р...»,— и Гриша зарычал, показывая, как это произносится. — Репетировать надо, а не жаловаться. Работать надо старательно, а не песни о поцелуях петь!— и Гриша пошел своей деловитой походкой, с размахом дальше, а певцы, проводив его и гостя долгими и печальными взорами, запели как ни в чем не бывало:

— «Знает только ночка темная, как поладили они!»

— «Р... Распрр... ямись ты, рожь высокая, тайну свято сохрани!»— закончил Бедашвили.

— Холошая песня,— вздохнула Семечкина и пробормотала обиженно:— Не то что «здлавствуй, здлавствуй!»— И она решительно проткнула свою вышивку иглой.

Мяч ударился оземь!

— Гол!— неистовствовали болельщики.

— Очко!— торжественно подсчитывал Серов. Он сидел все так же, опершись на локти, и глаза его летали вслед за мячом.

Вот они подают. Отбито! Прыжок! Достал! Так. Высоко! Пас... Гасит! И мяч гулко стукается о землю.

— Очко! — почти кричит, радуясь, Серов.

— Аут. Потеря подачи! Подача налево!

Так шла игра. Это мелькание рук и ног. Напряжение мышц и глаз. Звон летевшего мяча или его шуршание по песку — все двигалось. Взлетали тела, и вскидывались высоко ноги.

Так легки и так высоки были прыжки игроков.

И такой неподвижной казалась на фоне этого шквала жестов и движений фигурка Серова. Но двигался, звенел и вскидывался его голос, живы и подвижны были его глаза, следившие и не пропускавшие ничего...

— 13:12,— Серов не выпускал свистка изо рта.

— 15:15. Сет бол!— крикнул он.

Это был ничейный счет, и его можно было продлить. Сейчас все решал один мяч. Подача с их стороны. Сейчас!

Ребята даже притихли. У некоторых были молитвенные выражения на лице.

— Господи!— прошептала «козявка», выступавшая перед Мамедом.

Мамед стоял у сетки и подавал мяч капитану. Пас был очень хороший, но слишком близко у сетки. Чтобы его взять, капитан подпрыгнул, едва не касаясь сетки, и...

Удар был потрясающим.

— Очко!

— Ура!

— Гол!— закричали все разом.

Но на полосе бровки, черты, проведенной точно под сеткой, остался след ноги капитана. Он нарушил границу.

«Гиганты» ринулись в бой и забили последний мяч.

Серов дал свисток. Стало тихо, и, дрожащий от волнения, он объявил:

— Мяч не засчитывается. Счет 16:15 — победила команда «Гигант».

И тогда поднялся такой гвалт, что уже ничего понять было невозможно. Все что-то кричали Серову, а Серов отвечал или молчал. Слышны были чаще всего повторяемые: «на мыло», «судья!» Но след на бровке под сеткой был виден всем, и болельщикам пришлось отступить. Они почти выиграли и проиграли. Да, это было поражение.

«Гиганты» взбесились от радости. Они целовались, качали друг друга, хохотали, но пора восторгов проходила. Встречу нужно было закончить. И Серов все свистел и свистел.

— Команды, по местам!

«Малолитражки», понурившись, сбились на площадке в кучку. «Гиганты» построились и рявкнули свой счастливый «физкультпривет».

Капитан уходил с поля, и команда растерянно бродила по площадке. Они не отвечали на приветствие. Это было неловко.

И тогда Серов с высоты своего судейского места звонко прокричал за капитана:

— Команде пионерлагеря «Гигант» от команды пионерлагеря «Малолитражек» физкульт!

Команда от неожиданности, что судья взял на себя права капитана, молчала.

И тогда капитан, проходивший мимо лестницы, ведущей на судейскую вышку, сделал презрительный жест «младенца, машущего тете ручкой», и ответил:

— Приветик!

«Гиганты» снисходительно-оскорбленные одевались и уходили... смеясь.

— И чего радуются, смотреть противно!— презрительно оценила их победу «козявка».— Еще бы капельку — и выиграли бы! Правда?— она обращалась к Серову. И Серов увидел наконец в ней сочувствующего и понимающего человека, но он не мог снизойти до «козявки» и отвернулся.

— Куда же вы, ребята, ребята!— бросился наперерез уходившим с площадки Гриша.— Как игра?

— Проиграли...

— Проиграли! Всухую! 2:0.

— С треском!

— Как, уже?— удивился Гриша и огорчился.

Гость, поспешавший за ним, почему-то заулыбался. И наконец проговорил:

— Ну, как же, ребятки, я тут вам премии привез. Лучшим футболистам! От шефов!

— Так мы ж в волейбол!

— А за что премии, мы же проиграли!

— Ах, волейбол, а мы думали, в футбол!

— Эй, идите сюда, здесь премии дают!— позвали тех, кто уже начал было восхождение на гору. На этот зов вернулся и капитан...

Стемнело. В сумерках уже не белела волейбольная сетка. Ее тяжелую скатку волокли наверх.

Серов все еще торчал на своей вышке. Здесь на площадке кроме него было еще двое — капитан и Мамед.

Капитан, сидя на песке, снимал тапочки, вытряхивал песок, забившийся в них. Шевелил пальцами босых ног. Обувался, но все ему не нравилось, не нравилось...

Перевешенная за шнурки через плечо пара футбольных бутсов мешала ему обуваться, но он не снимал их с плеча. Капитан был зол и не торопился в лагерь, где его ждали позор и насмешки. Теперь он искал ссоры с Серовым.

— За сколько они тебя купили? Продался, судья! Так и говори, что продался! Подумать только — проиграли. И из-за кого. Из-за этого... Ну, чего молчишь?

— Проиграли, но зато все было честно!— глухо ответил Серов.

— Честно, честно! Заладил! А кто нечестно играл? Я, что ли?

— А это?— спросил Серов и встряхнул сжатым кулаком.

— Чего?

— Сам знаешь! Я и так два захвата, сделал вид, не было.

— Что же ты! Такой честный, не заметил! Объявил бы! «Гиганты» тебе бы памятник за это поставили.

— Возьми себе памятник, тебе он больше нужен!

— Да, я-то думал, свой парень... Свой судья..

— А свой, значит, и глаза закрывать на твои портачки?

— Ну ты не строй из себя, не строй! Захваты не заметил!

— А это я не мог. Это все видели. Я судья, а не твой приятель.

— Судья, тоже мне!

— А, ладно, да! Пошли, да!— тянул капитана Мамед.— Иди, что скажу!

— Дай человеку поговорить!— язвил Серов.— Может, ему поговорить хочется.

— Плевать я хотел на тебя!

— А я знал бы если, и судить не стал. А ты, Мамед! Прибежал: яй-яй-яй! Капитан божок! Горшок твой капитан, а не божок. Тошно смотреть было, как играли.

...Серов, конечно, преувеличивал, но он был в обиде...

— Это я-то!

— Это ты-то!
— А ну слезай со своей каланчи!— взъярился капитан.
— Так вот и слез!
— Слезешь, как миленький! Только спустись, я тебе покажу, кто «горшок». За все ответишь. На лекарства всю жизнь работать будешь!
— Да ладно вам, пошли, да! Слушай, ну что ты от человека хочешь? Не нравится, кричи: на мыло!— уговаривал его Мамед.
— Нет, пусть только слезет! Я ни одной игры не проиграл, а этот, посмотрите на него. Судья. Я бы залез на эту вонючую вышку, не хочется его оттуда вниз кидать. А то костей не соберет. Калекой будет.
— Хвались, хвались!— выкрикивал во время тирады капитана Серов, но вдруг замолчал.
Мамед, метавшийся между ними, наконец схватил капитана и крикнул:
— Слушай. Я тебе говорю, пойдем! А то мне некогда станет.
— Ты что, больной?
— Я не больной, а!.. Пошли, слушай, последний раз кричу. Отстань отсюда!
— Да нужен он мне!— сплюнул капитан.
Мамед и капитан лезли вверх. Мамед что-то ему рассказывал. И показывал на свои колени. И потом резанул ребром руки по ним.
Капитан остановился. Оглянулся назад. И пошел дальше.
Но Серов ничего этого не видел. Он сидел на своей вышке и смотрел в темноту, где постепенно исчезало море.
Высоко над ним, на круче, где копошился вечерний лагерь, освещенная сзади, долго маячила фигурка капитана с бутсами через плечо, пока совсем не стемнело.
В лагере пели.

Хор.

—Горни, горнист, горни.
Гори, костер, гори.
Мы будем до зари
Не спать, мечтать.
Лети, звезда, лети.
Свети во тьме, свети,
В костер не залети,
А то сгоришь!..
Сгоришь!
Сгоришь!

Голос.

—О чем ты говоришь?
Смотри, какая тишь!

Хор.

–Звезда,
Звезда,
Услышь!

Голос.

—А вдруг, а вдруг, а вдруг
Вон там, где звездный круг,
Зажег костер твой друг,
Не спит, глядит...
И кажется ему,
Что мы летим во тьму,
Как к нам его звезда.

Хор.

—Вот это да!!

Голос.

—А как он там живет?
Ты слышишь: он поет.

Хор.

—Поет,
Поет...
Поет...

Голос. — Горни, горнист, горни!
Гори, костер, гори!
Я буду до зари
Не спать, мечтать.
Лети, земля, лети!
Свети во тьме, свети!
В костер не залети,
А то сгоришь!
Сгоришь!
Сгоришь!
О чем ты говоришь?

Хор. — Смотри какая тишь!
Земля!
Звезда!
Услышь!

Серов слушал песню и, запрокинув голову, глядел в небо. Луна еще не всходила, и небо было округлым и чистым. В черной его чистоте жили вечные светила. Они плыли в пространстве созвездиями и поодиночке.

А в лагере еще горел костер. Светлый ореол его искр был виден из-за запрокинутой головы мальчика. В черной пустоте невидимо шумело море...

Но были и другие огни. Далекие, береговые, бессонные, мигающие — маяков и летящие точечки самолетных, где-то высоко-высоко...

Небо было полно света, а земля была темна. Но вот и на ней зажелтел, замигал, приближаясь к Серову, неизвестный огонек.

— Папка, это ты?— крикнул он в темноту.

— Иду! Иду!— послышалось в ответ.

И Серов нетерпеливо вытягивал шею и все следил со своей вышки за приближающимся огоньком фонарика.

— Заждался, сынок?

— Ничего!

Они были еще далеко друг от друга и говорили громко. Шорох колес по песку, шаги и дыхание поспешавшего человека приближались вместе со светом.

— Ну, как сыграли?

— Как сыграли?! Как проиграли, папка! Всухую, 2:0 настукали. Позор.

— Да ну! Не унывай! Бывает!

— Да уж случается.

— Что ж так осрамились?

— Обидно, понимаешь, по дурости проиграли. За грубость! Грубили прямо зверски, и пришлось решающий мяч не засчитать. А главное, эти из «Гиганта» —дохлые игроки, а выиграли. Зло берет! Пап, а кресло?

— Порядок. Починили. Крутится-вертится.

Шорох колес и свет фонаря были уже у самой лестницы, ведущей на судейскую вышку.

Свет фонаря ударил Серову в лицо.

— Ой, папка! Ничего не видно!

Свет соскользнул вниз. Серов по-прежнему сидел на своей скамейке, но теперь вполоборота к поднимающемуся по лестнице отцу. В кружок света попало его странное, коротковатое туловище. Луч метнулся в сторону и вернулся.

Отец старался светить так, чтоб не ослепить сына. И снова на миг возникло это непонятно почему короткое туловище. У Серова не было обоих ног. Отец взял Серова на руки, как маленького. Крепко обхватив отца за шею, мальчишка повис на нем. Они стали спускаться потихоньку вниз.

— Я судил честно, пап. Но капитан, знаешь, у них новый капитан из второй смены, так он приперся сюда и орал, как дурак, что я нарочно подыгрывал «Гигантам».

...— Я ему говорю — на то и судья, чтобы по совести, а он...

...— Знаешь, он даже лез драться. Хотел мне доказать. И сказал, что когда я спущусь вниз, он мне еще накостыляет.

...— А сам небось баиньки пошел в лагерь.

— Ты ничего наверху не оставил?

— Нет, ой, забыл, забыл! Там камера и карандаши.

Они разговаривали, не отпуская друг друга из объятий.

Наконец они спустились вниз.

Отец усадил Серова в кресло-коляску. Скрипнуло кожаное сиденье, сверкнули никелированные дужки. Отец снова пошел по узкой лестнице наверх забрать остальные вещи.

— А это чье, сынок?

— Что?

Отец осветил пару бутсов.

Серов улыбнулся.

— Ой, пап, тут смеху было. Лагерникам шефы прислали. Целый ящик, думали — матч футбольный. Это премия за то, что проиграли. Ну, они-то думали — выиграем.

— Идиоты!— сказал отец и сделал движение, словно хотел вышвырнуть ко всем чертям эти бутсы.

Свет фонаря выхватывал его напряженное лицо и стиснутый рот.

Серов нахмурился, заметив движение отца:

— Не надо! Пап!

Отец как-то осекся и сразу опустил руки. Он спустился и сложил в кресло на колени сыну все его вещи.

Пока отец заходил за спинку кресла, Серов потрогал острые шипы на ботинках и перевесил их за шнурки через ручку кресла.

— Ты понимаешь, что обидно. Ведь этому капитану не втолкуешь. Игрок, он когда играет, ничего не видит. А я судья и вижу, когда ошибка. И потом он все-таки дурак: драться лез. А что драка? Дело есть дело. Вот и докажи ему!

— Кому?

Отец словно не слушал его. И потому Серов недовольный, натянутым голосом ответил:

— Да капитану этому, я же тебе рассказывал уже.

Отец взялся за спинку кресла-коляски и толкнул ее вперед.

Как-то неожиданно посветлело. Звезды померкли. Это вышла луна и, прокатившись высоко над берегом, побежала, побежала по вдруг открывшемуся в темноте морю, оставляя торопливые серебряные следы.

Отец погасил фонарик.

Коляска катилась вдоль берега. И было видно, как прорезали освещенную землю две темные полоски следов. Но еще темнее выделялись на ней следы, оставленные человеком в какой-то особенной обуви с рубчатой подошвой.

Тук-тук — стукались перевешенные через ручку кресла бутсы.

Серов вздохнул:

— А я тебя ждал, ждал!

Отец взъерошил ему волосы, и эта тихая и горькая ласка на ходу не обидела Серова.

— Если б я мог отлупить его! Я бы ему доказал!

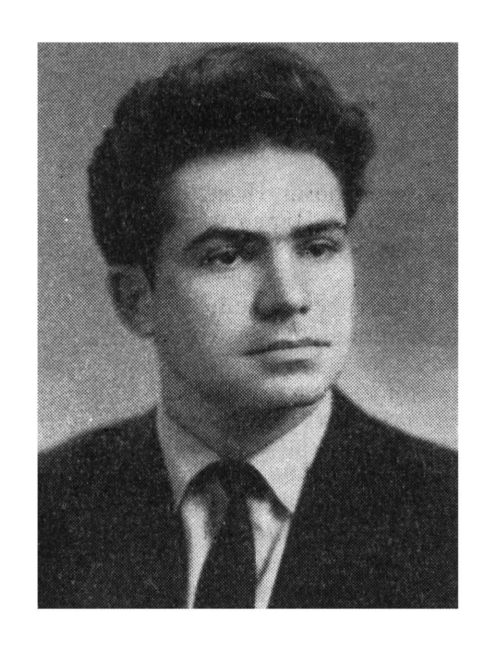
Серов смотрел, как вбирают в себя колеса коляски землю.

Сонно пели горны отбой.

Из темноты вышел капитан и поднялся по ступенькам на вышку. Он смотрел вслед удалявшейся коляске оттуда, где сидел недавно этот непонятный парень, судья Серов.

Капитан смотрел с высоты судейской вышки до тех пор, пока коляска не стала совсем крохотной и не исчезла в смутном свете.

А на влажной земле остались следы.



Георгий ЛЕРНЕР

Ветры дальние

Не всем дано прийти в кинодраматургию прямым, самым коротким путем, лежащим через специальные учебные заведения — ВГИК, Высшие сценарные курсы.

Бывает иногда и так, что человек, уже имеющий высшее образование, хорошую, надежную профессию, все же своим истинным призванием считает кинодраматургию.

Георгий Лернер принадлежит именно к этой категории. Ему 34 года, он родился и работает в Одессе. По профессии он инженер, руководит конструкторской группой в институте «Гипрогор». Свою профессию он любит, но все свои досуги посвящает кинодраматургии, вдумчиво изучает ее законы, много читает, стремится приобрести необходимые познания. И терпеливо и настойчиво пишет один сценарий за другим, неутомимо борется за признание.

Мы предлагаем вниманию читателей фрагменты из киноновеллы «Ветры дальние». Это не первый, а уже третий сценарий Лернера. Киноновелла написана безусловно талантливым человеком. Тема гражданской войны, казалось бы, далеко не нова. Но автору удалось создать произведение достаточно оригинальное по замыслу и характерам, страстное и романтичное.

На мокрой земле вповалку — седла, патронные ящики, старые винтовки.

У маленького костра между деревьями — повстанческий отряд.

Нюрка, закутавшись в платок, подносит всем жестяные миски с дымящейся кашей.

— Ешьте. Что я, даром наварила столько?

Парень с наспех перевязанной головой весело улыбается:

— Ты нас, красавица, так откормишь, что и на коня мы залезть не сможем.

Нюрка. Ешьте, ешьте. Чего уж там...

Поджав под себя исцарапанные травой ноги, сидит Нюрка на бревнышке, рядом со старухой, глядит на весело балагурящих у костра ребят.

И вдруг замечает человека, лежащего неподалеку в траве. Видны только его голова да тяжелые плечи. Закусив зубами травинку, он недвижно глядит впереди себя.

Старуха (*неодобрительно*). Вот так и лежит. Подходила я к нему — кашу подносила. Не берет. Сытый, говорит. А с чего, спрашивается, сытый?

Нюрка (*беспечно*). Ну и черт с ним. Жрать захочет — сам прибежит.

Старуха (*печально*). Этот не прибежит...

Нюрка. А чего это он один, как бобыль, в стороне? Все ребята у костра, а он на отшибе. Загордился, что ли?

Старуха. Не любит он костер.

Нюрка (*решительно*). А все-таки непорядок это. Приказал командир — чтоб все бойцы были сыты.

Она протянула руку, взяла большую миску каши.
— Пойду к нему. Пусть только попробует не взять.
С т а р у х а (*тихо*). Не возьмет. Он с утра такой. Ну как с того света вроде.
Н ю р к а (*беспечно-весело*). А мне что тот свет, что этот — всюду хорошо.

Человек также недвижно глядит впереди себя. Чуть тянет ветром. И вслед за ним мерно колышутся у самых его глаз былинки. Влево — вправо. Влево — вправо. Напряженно глядит Шамиль на эти крошечные зеленые былинки. Вроде самое главное для него на свете — это их тихое, мерное качание.
Нюрка остановилась рядом, решительно протянула ему миску с кашей.
Шамиль глянул мельком и, не поворачивая головы от былинок, сказал хрипло:
— Не надо.
Н ю р к а (*вызывающе*). Чего — не надо? Раз сказано бери — значит бери.
Шамиль повернул к ней свое обожженное лицо, скользнул равнодушным взглядом.
— Сказал ведь — не хочу.
Н ю р к а. Сказал, сказал... Упрямый ты, видать.
Запрокинув вверх голову, глядит Шамиль снизу вверх на исцарапанные в траве голые ноги. Глядит удивленно.
Нюрка сердито одернула свое облепленное ветром платье, спросила насмешливо:
— Вот так и будешь, как колода, лежать?
Блеснуло что-то в глазах Шамиля. Не ответил ничего.
Н ю р к а. Ишь ты, и разговаривать не хочешь.
Шамиль, не поворачивая от травинок своего неподвижного лица, сквозь зубы:
— А ну иди отсюда. И по-быстрому. А еще раз привяжешься — враз по шее дам.
Нюрка возмущенно охнула:
— Да ты как... Не хочешь — и не надо. Не мне ж с голоду помирать. А вот посуду помыть — это ты помочь обязан. Приказ командира слыхал?
Она чуть нагнулась и бесцеремонно потрясла его за плечо:
— А ну, вставай живо!
Шамиль медленно повернулся к ней, и она вдруг увидела его яростно сощуренные глаза.
— Уходи!
Он оперся руками о землю, повернулся.
И Нюрка, вдруг охнув, отступила.
На примятой траве тяжело раскинулось тело человека. Крупная обожженная голова. Руки, вцепившиеся в землю. И без ног.
Сзади за спиной быстро удаляющиеся шаги Нюрки.
Тяжело дыша, все так же ничком лежит Шамиль на земле, со странным вниманием следит за качающимися травинками. Влево — вправо. Влево — вправо.

Прижав к груди миску с кашей, Нюрка растерянно глядит на старуху.
— Если б я знала...
Старуха ничего не ответила.

Впереди у костра — шум, оживление.
А р х и п о в. Тут же только что была моя картошка. Отдайте, хлопцы, совесть поимейте.
Рядом весело захохотали:
— Как картошка, так он сразу о совести и вспоминает. А как чужую махорку вернуть, так нет ничего!
А р х и п о в (*радостно*). Да вот же она, завалилась только.
Он подбросил ветку в костер, протянул руку. С треском ринулся вверх острый язык огня, лизнул пальцы Архипова. Он охнул, отдернул поспешно руку и невнятно выругался.

У костра беззлобно рассмеялись.

Старуха (*печально глядя на костер*). Жжет. И никуда ты не денешься... А как оно Шамилю-то было, они ж его к столбу привязали, костер под ним развели. Спалить, значит, прилюдно. Генерала ведь ихнего подстерег Шамиль, ножом его достал. Это который Сосновку спалил, людей всех перевешал.

Нюрка в оцепенении глядит на суровое лицо старухи.

Старуха. Ну и помог бог Шамилю. А по правде сказать, отряд этот. Наскочили на село, порубали беляков. А его из костра вытащили. Только ноги уж там навсегда остались...

— Как звать его, говоришь?— голос Нюрки тихий, подавленный.

— Шамиль. Имя-то не наше, в память о побратиме отец так назвал.

Нюрка. Да разве может он...

— Может,— старуха перебила властно и жестко.— Страх ему весь, люди говорят, тем огнем начисто выпалило. Тянет всех в бою за собой.

Старуха вздохнула, вытащила из какого-то кармана юбки смятый листок, хмурясь, расправила его у себя на коленях.

— Со стены содрали в селе— двести рублей сулят казаки за его голову. Да разве найдутся такие ироды...

Сыро в лесу, зябко.

Нюрка подхватила ведро, пошла к родничку у высоких камней. Как холодит босые ноги эта влажная, такая мягкая земля...

Впереди послышался сухой треск выстрела. Нюрка, охнув, выронила ведро, подбежала к камням.

Навалившись на дерево спиной, Шамиль держал на коленях свой карабин. Не замечая Нюрки, он подбросил повыше в воздух какой-то темный кружок, вскинул мгновенно приклад. Вновь громыхнул выстрел. Глядя на падающий к ногам разбитый кружок, Нюрка восхищенно выдохнула:

— Здорово...

Шамиль резко обернулся:

— Тебе чего?

Но Нюрка, словно не замечая его недоброго взгляда, присела на камни, спросила с интересом:

— Это зачем ты так делаешь?

Шамиль (*не глядя на нее*). А ты что — завсегда такая любопытная?

Нюрка тихо засмеялась:

— Есть немножко.

Шамиль. Слыхала, как люди говорят — любопытные-то старыми быстро делаются. Не боишься?

Нюрка усмехнулась:

— А мы и не будем старыми. Время сейчас дюже тяжелое. Сама уже раза три с жизнью прощалась.

Шамиль. А я вот живучий.

Нюрка (*спокойно*). Это я слыхала.

Шамиль (*настороженно*). Чего слыхала?

Нюрка, обняв свои голые коленки, глядит безучастно перед собой, говорит негромко:

— И когда оно все наконец кончится? Режут люди друг друга, топят, как котят тех малых.

Шамиль. Победят скоро наши, по всей земле победят. Вот тогда все и закончится.

Нюрка (*лукаво улыбаясь*). И похлебаем всласть той жизни? Знаешь (*она встрепенулась*), давным-давно, когда я еще у хозяйки служила, нашла я там на кухне банку с вареньем. И так оно мне понравилось. Съем ложку и гляжу — видать иль не видать.

Ш а м и л ь (*невольно улыбаясь*). Что видать?

Н ю р к а. Ну ямочки в том варенье, где я ложку совала. Вот и пригадала я тогда — самая что ни на есть счастливая жизнь, когда будет у меня завсегда ложка та глечик варенья. Ешь, сколько душа хочет.

Ш а м и л ь (*серьезно*). Клубничного?

Н ю р к а (*не приняв иронии*). Да какого придется. Лишь бы с пенками.

Ш а м и л ь. Погоди маленько — будет тебе и глечик и пенки будут.

Н ю р к а (*беспечно-спокойно*). Не... Ничего мне того не достанется. Порубают нас. Не завтра, так через месяц. Ты погляди вокруг — сколько тут нашего народу полегло. (*Она усмехнулась.*) Никто и не вспомнит потом.

Ш а м и л ь (*зло*). Чего врешь? Никого не забудут! Да пойми ты — права такого не имеют.

Н ю р к а. Права...

Ш а м и л ь. Будут помнить люди. Будут.

. . . .

Звезды, маленькие звезды над головой. Свернувшись клубочком у догорающего костра, Нюрка жадно смотрит вверх.

Как они там интересно мигают. Гляди — покатилась одна вниз, махонькая самая. Чудно!..

И запела, пригорюнившись, Нюрка. Тихо, конечно, неуверенно — не умела ведь петь.

Поднял сонно голову с земли командир, сказал сердито:

— Не шуми ты тут, устали ж люди.

Нюрка с готовностью замотала головой:

— Я тихо-тихо.

Помешивая палкой золу, Шамиль сосредоточенно глядит на огонь. Нюрка подсела ближе зашептала ему что-то на ухо. Шамиль улыбнулся, провел осторожно рукой по ее волосам. Нюрка еще что-то сказала и спрятала быстро свое счастливое лицо в его ладонях.

Ш а м и л ь (*негромко*). Неужели не уцелеем?

Н ю р к а (*тихо*). Шамиль, а Шамиль...

Ш а м и л ь (*с неведомой ему самому лаской*). Что, Нюра?

Н ю р к а. Сердце у меня неспокойное стало. Чего даже нет — враз подсказывает. Слыхал — говорил командир: доброволец в разведку нужен.

Ш а м и л ь (*спокойно*) Ну?

Н ю р к а. Не ходи. Знаю я тебя — всех растолкаешь, первым выступишь.

Ш а м и л ь (*усмехаясь*). Это почему ж ты так знаешь?

Н ю р к а (*упрямо*). Сердце-то мое чует.

Ш а м и л ь (*спокойно*). Глупое оно еще у тебя.

Н ю р к а. Какое уж есть. Только не ходи ты. Слышь?

Двумя руками она схватила его ладонь, сжала изо всех сил.

Шамиль не шевельнулся.

Н ю р к а. Ну чего я тебя держу? Смерти, что ли, своей ищешь скорей? Все первый да первый... А я? Не будет же мне жизни без тебя...

Шамиль тихо положил руку на бессильно поникшие Нюркины плечи.

Н ю р к а (*печально*). А я-то еще думала, что любишь меня. Да так, как девчонкам глупым в их снах снится...

Ш а м и л ь (*глухо*). Как умею...

Встрепенулась Нюрка:

— Не пойдешь?

Молчит Шамиль. Он глядит перед собой печально и отчужденно. Потрескивают догорающие сучья в костре. Тихо так все вокруг. Глядит, не отрываясь, Нюрка в изуродованное огнем лицо Шамиля, держит тихонько его руку в своей руке. Повторила чуть слышно:

— Не пойдешь?..

Вздрогнул легонько Шамиль, тяжело повернул к Нюрке голову и, медленно растягивая слова, сказал хрипло:

— Чего кричишь? Не глухой ведь. Сказал же тебе по-русски: пойду завтра. Отряд спасать надо.

Шорохи, чуткие шорохи вокруг. Катятся где-то вверху над головами далекие рыжие звезды.

. . . .

Распростерто на шее коня тело Шамиля. Настороженно глядят впереди его сузившиеся глаза. Ни треска, ни шороха, словно кошка, ступает конь.

В вечерней темноте села свет в окнах хат, ржание лошадей, чьи-то голоса. Двое солдат с погонами на плечах несут по дороге какой-то ящик.

Ш а м и л ь (*негромко*). Гляди, Петь, вот они. Тихо...

В неглубокой балке настороженная тишина. Не ржут послушные кони, негромко переговариваются солдаты. Погоны, погоны... То там, то тут блеснет на рукавах офицеров маленький черепок с костями.

Ш а м и л ь (*сквозь зубы*). Так вот где вы все, каратели наши..

Внизу негромкие слова команды, топот ног. Приникнув к шее коня, Шамиль шарит глазами по казачьим коням, шевелит губами:

— Сто. Нет, больше, вот там еще у костра. Сто семь человек.— Усмехнулся горько:— А у нас и половины не будет. Остались бы все наши головы в бурьяне — наскочи мы завтра на эту балку.

Сжал Шамиль тихонько шею коня:

— Давай, Петя, скорей давай отсюда.

В селе сейчас почти тихо. Где-то прогрохотала повозка с солдатами, прокричали петухи. Шамиль вдруг замер невольно. Конь его нагнал бегущих по дороге солдат. Их было трое — все потные, возбужденные. Подстегивая друг друга пьяными выкриками, они преследовали кого-то впереди. Отчаянно пыля сапогами, толстый солдат злобно таращил глаза:

— Не уйдет, мерзавец!

Шамиль тихо выдохнул:

— Петька...

Солдаты быстро остались позади.

Впереди далеко видный своей разорванной белой рубашкой бежал изо всех сил мальчишка.

Услышав топот коня за спиной, он отпрянул в сторону, резко обернулся. Шамиль увидел его искаженное недетским страхом лицо, судорожно прижатый к худенькой груди каравай хлеба. Крикнул торопливо:

— Слышь, не бойся, я другой.

Сзади, где-то уже почти близко, беспорядочный топот солдат.

Шамиль перегнулся вниз, рывком оторвал мальчишку от земли. Тот охнул, судорожно вцепился в гриву коня. Спиной почуял Шамиль набегающих солдат, их тяжелое пьяное дыхание. И в ту минуту конь рванулся вперед. Сзади — громкие выкрики, сдавленная ругань.

Громыхнул шальной выстрел.

Шамиль усмехнулся:

— Стрелки...

Мальчишка затравленно озирался по сторонам.

Ш а м и л ь. Ты чей?

М а л ь ч и ш к а (*хмуро*). Нездешний я. К дядьке в город добирались мы с мамой. А ее вот убили.

Ш а м и л ь. Сколько ж тебе годков?

М а л ь ч и ш к а (*не глядя на Шамиля*). Что — скажете: большой уже, грех чужой хлеб таскать, бог ведь не велит этого...

Шамиль неподвижно глядит на мальчишку.

Тот с трудом проглотил ком в горле, сказал сквозь зубы:

— А я, может, два дня уже не ел ничего...

Шамиль крепко сжал шею коня:

— Быстрей...

Не отрывая глаз от дороги, он вдруг почувствовал, что рука мальчишки коснулась его шеи. Невольно наклонил голову. И чуть вздрогнул: на его шее медленно качался на шнурке маленький медный крестик.

Ш а м и л ь (*изумленно*). Ты что?

М а л ь ч и ш к а. Не серчай, дяденька. Мама моя так велела. Ну когда живая еще была... Отдай, наказала, коль тебя из беды вызволят. Так и говорила. Не серчай, правда.

Ш а м и л ь (*хмуро*). Так я же неверующий.

М а л ь ч и ш к а (*непонимающе*). Как это?

Ш а м и л ь (*жестко*). Да вот так уж. Ни в бога, ни в черта. Домой доскачем, все одно снять придется — засмеют хлопцы.

Крепко схватившись за холку коня, мальчишка затравленно глядел по сторонам.

— Гляди, дяденька, уж из села выезжаем. Господи...

Слева от дороги Шамиль увидел несколько больших хат, над врытым в землю столиком в саду со скрипом качался фонарь. На столике в беспорядке— бутылки, остатки ужина.

Шамиль усмехнулся:

— Намаялись хозяева. Ишь сколько сожрать довелось.— И вдруг улыбнулся мальчишке:— Гляди — банка.

М а л ь ч и ш к а. Какая банка?

Ш а м и л ь. Да вот, сюда гляди, банка варенья.

Он вдруг тихо засмеялся, и мальчишка, невольно вздрогнув, испуганно заглянул в его неподвижные глаза.

— Поедем, дяденька.

Ш а м и л ь. Сейчас, сейчас. Это ж, наверное, то самое, клубничное. Бери скорей.

М а л ь ч и ш к а. Не надо... Я боюсь...

Ш а м и л ь. Ну чего ты, дурачок. Никого же здесь нет.

Быстро оглядевшись, как загнанный зверек, мальчишка соскользнул с коня, подбежал к столику.

И вдруг тишину деревенской околицы прорезал его захлебывающийся жалобный крик:

— А-а!.. Пустите меня...

Чья-то сдавленная хриплая ругань.

Конь рванулся в сторону. Но Шамиль вдруг судорожно сжал его шею.

— Стой! Погоди, Петька!..

И тут же мотающийся свет фонаря резанул в глаза, и чьи-то здоровенные руки грубо потащили его с коня.

Широко расставив ноги и покачиваясь на носках, человек зорко глядит на распростертого на земле Шамиля. Он высок и худ, этот щербатый хозяин хаты, в новеньких блестящих сапогах.

Хрипло выругавшись, его рыжий сосед потянулся с веревкой к Шамилю — вязать.

Щ е р б а т ы й. Не надо... Успеешь. (*И повернулся весело к Шамилю.*) Не признал?

Шамиль пошевелился, сел с трудом. Глянул молча своими неподвижными глазами в насмешливо улыбающееся лицо мужика.

Щ е р б а т ы й (*огорченно*). Не признал, видать. Но это ничего. Мы не гордые. Я зато тебя знаю — не запамятовал. Двести рублей золотом!

Вздрогнул невольно Шамиль. И тотчас же радостно захохотал щербатый:

— Что — обознался я?

Он нагнулся близко-близко к лицу Шамиля:

— Ты понимаешь, что это такое — двести рублей? Это ж первым человеком на селе я стану.— Он успокоительно кивнул рыжему, крепко держащему за шиворот мальчишку:— И тебе, тебе тоже достанется.

Щербатый повернулся к Шамилю, озабоченно:

— Ты как считаешь: на те деньги, что лучше — землю купить или мельницу.

Шамиль (*безучастно*). Лучше мельницу.

— Во-во,— обрадовался щербатый.— И я так считаю. А что, двести рублей — это сила!

Шамиль (*негромко*). Отпустите меня, мужики.

Щербатый (*рассмеялся*). Шутник ты.

Шамиль (*глухо*). Отпустите, говорю.

Щербатый. А ты видал когда-нибудь дурня такого, что деньги б свои в помойку выбрасывал? Печалиться мне, что ли, что в петле ты маленько подергаешься. — Он улыбнулся ласково.— Это ж совсем недолго...

Шамиль (*деревянным голосом*). Отдам я вам эти деньги. Сам привезу.

Щербатый. Смеешься, сволочь, надо мной! У такого голодранца и трешки за пазухой не бывает.

Нога его в высоком сапоге вдруг качнулась и сильно ударила Шамиля в лицо.

Мальчишка вскрикнул, рванулся в грубых руках рыжего.

Слепящая боль, соленая полоска крови у рта.

Яростно вцепившись руками в землю, Шамиль неподвижно глядит в сощуренные глаза щербатого.

Мальчишка (*сквозь слезы*). Да что вы, дядьки, от него хотите?..

Щербатый (*довольно поглядывая на разбитое лицо Шамиля*). Так ты что — жить хочешь?

Трудно разжались губы Шамиля:

— Хочу!

Щербатый (*удивленно*). Ишь ты. А может, и вправду тебя отпустить. Вот говорят про тебя люди: смелый, гордый... А меня, гады, хорьком обзывали. Попадись они мне в руки сейчас!.. (*Щербатый судорожно сжал кулаки. Вдруг он неожиданно улыбнулся, поглядел на Шамиля.*) А знаешь, не надо мне этих денег — свои есть. Поцелуй сапог. Вот этот.

И нога, страшно ударившая Шамиля в лицо, качнулась нелепо перед его глазами.

Сонный голос щербатого:

— Поцелуешь — отпустим. Коли жить, конечно, охота...

Широко раскрытыми глазами Шамиль глядит вперед. Мимо щербатого, рыжего, мимо всего этого непонятного, шумного мира. Глядит, и только подергиваются тихонько разбитые губы:

— Сто семь. Сто семь. И все в той Кривой балке...

Щербатый (*подозрительно*). Чего ты там бормочешь? Ну так как?

Шамиль (*громко, хрипло*). Поцелую.

Щербатый (*разочарованно*). А-а... Вот ты какой. (*Вдруг решительно сплевывает в сторону.*) Не... Передумал я. (*Улыбается.*) Я сам кому хочешь за двести целковых сапог поцелую. Даже тебе...

Удушье сдавило горло Шамиля. Дернулось его разбитое лицо. Рука потянулась к вороту, рванула его.

Щербатый (*изумленно*). Православный?

В распахнутом вороте Шамиля крестик на шнурочке, маленький крестик, только что надетый ему на шею всхлипывающим, насмерть перепуганным мальчишкой. Шамиль скосил на крестик глаза, сплюнул в сторону сгусток крови. Сказал, твердо выговаривая слова:

— Слухайте меня, мужики, ничего у казаков вы за меня не получите. Они обещать мастера. А я отдам деньги...— Он рванул крестик вверх, прижал его

к разбитым губам, напряженно глядя в замершее лицо щербатого.— На кресте клянусь — отдам. Триста рублей. Трешки той зараз у меня и вправду нету. А триста добуду.

Щ е р б а т ы й (*растерянно*). Триста рублей... А коли врешь?

Ш а м и л ь (*сурово*). На кресте тебе клялся. Через пять дней привезу.

Щ е р б а т ы й (*озабоченно*). Через пять дней. Это хорошо...

Шамиль с трудом повернулся, глянул на замершего мальчишку. Щербатый перехватил его взгляд, сказал ласково:

— Мы людям верим — что мы нехристи, что ли, какие. Раз клялся — значит верим. А на сынка своего не гляди — он у нас тебя подождет. Ты ж скоро вернешься.

Он насмешливо оглядел всех и добавил:

— Есть мы ему, правда, не дадим. Это, чтоб ты не задерживался, значит...

Дернулось обожженное лицо Шамиля. Неподвижные его глаза встретились с захлестнутыми страхом глазами мальчишки.

— Подойди!

Щ е р б а т ы й (*обеспокоенно*). Это зачем же?

Ш а м и л ь (*спокойно*). Попрощаться надо.

Щербатый кивнул рыжему:

— Пусти.

Ступая, словно на чужих ногах, мальчишка подошел к Шамилю. Наклонился.

Ш а м и л ь (*тихо, сдавленным голосом*). Зараз на коня прыгнешь. А потом командиру скажи: сто семь сабель. Сто семь — и все в Кривой балке. Сто семь — не забудь! А то всех порубают наших...

М а л ь ч и ш к а. Да ведь я...

Шамиль блеснул глазами, оборвал свистящим шепотом:

— Молчи! Конь довезет. Он все знает.

И чуть оттолкнув мальчишку от себя, Шамиль вдруг коротко свистнул сквозь сжатые зубы. Тихонько заржал стоявший невдалеке Петька. И вдруг, подогнув передние ноги, стал быстро валиться на землю.

Щ е р б а т ы й (*восхищенно*). Как в цирке...

Шамиль, оттолкнувшись руками от земли, подтянулся к коню, обнял его морду и что-то тихо-тихо зашептал ему сдавленным голосом. Повернулся вдруг к щербатому и рыжему, удивленно поглядел поверх их голов:

— За фонарем глядите!..

Они враз испуганно повернули назад головы.

И в ту же минуту сильные руки Шамиля резко толкнули съежившегося мальчишку в седло.

— Скорее!

Вздрогнул конь, оперся на ноги и выпрямился резко, с замершим в седле мальчишкой.

Рыжий, злобно выругавшись, кинулся к коню.

Вцепившись судорожно руками в мокрую землю, Шамиль сдавленно выдохнул:

— Петька!..

Громко заржав, конь неуловимым движением ноги повалил рыжего на землю. И застыл на месте, кося налитым кровью глазом на Шамиля, такого маленького сейчас на талой земле.

Яростный крик Шамиля:

— Уходи, Петька!..

С бешено округлившимися глазами вскочил, шатаясь, с земли рыжий, двинулся молча со щербатым на застывшего Шамиля. Лязгнули в их руках железные палки.

Скользнула за пазуху рука Шамиля, блеснул в ней длинный кривой нож.

И полыхнули ненавистью его сузившиеся глаза:

— Ну, кто первый — подходи скорей...

. . . .

Медленные сейчас над долиной рассветы, неяркие такие. Не прогрелась еще талая земля.

Старик сидит на завалинке у хаты, крутит в руках почерневший серпок. Говорит негромко, словно нехотя:

— Вот так и живу один на земле. А что, спрашивается, сторожу?

Лихорадочно глядит Нюрка в задубевшее на ветру лицо старика, торопливо трясет его морщинистую руку.

— Ну ты вспомни, вспомни, дидусь...

С т а р и к. А что вспомнить? Как узнали в селе, кого поймали те ироды,— страх что началось. Хаты их богатые враз народ запалил. Только ни к чему все это уже было. Поздно...

Н ю р к а. Ну а он, говори скорей, где он?

С т а р и к (*печально*). Увезли его. Ночью той же. Я не спал — видел чуток из окна.

...Женщина тоскливо глядит на Нюрку. Они стоят, маленькие обе, у высокого, чуть не в небо уходящего плетня.

Ж е н щ и н а. К реке его тащили. Дети видали.

— Живой был?— чуть разжались Нюркины губы.

Женщина долго глядит на дорогу, вздыхает тяжело:

— И никто о том, милая, тут не знает...

Тянется за босыми ногами тонкая стежка пыли. Бьет в глаза желтое солнце, режет так нестерпимо.

Нюрка закусывает губы, затравленно оглядывается по сторонам. Ни души кругом. Только пыльный горячий след.

— Отыщу я тебя! Найду!..— сдавленный голос ее громко звучит над дорогой.— Ты ведь не мог умереть!.. Живой ты!.. Даже огонь тебя не сгубил...

Река. Большая она — все вода да вода перед глазами.

Подбежала Нюрка к берегу, глянула завороженно вперед.

Сверкает, мчится перед глазами вода. Светлая такая... И не видно в ней ничего.

— Шамиль!..

Ветер, кружащий над рекой, подхватывает небрежно этот одинокий крик, забрасывает куда-то вдаль.

— Шамиль!..

Но молчит равнодушно река.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Дядюшкин сон» (по повести Ф. М. Достоевского), 9 ч., цветной.

Авторы сценария: К. Воинов, Л. Вильвовская; режиссер-постановщик К. Воинов; главный оператор Г. Куприянов; художники: Б. Бланк, В. Камский; композитор Р. Леденев; звукооператор В. Зорин; режиссер Л. Марягин; редактор Н. Быстрова; директор картины Л. Кушелевич.

В ролях: князь — С. Мартинсон, Москалева — Л. Смирнова, Зина — Ж. Прохоренко, Мозгляков — Н. Рыбников, Москалев — Н. Крючков, Зяблова — Л. Шагалова, Паскудина — А. Ларионова, Антипова — К. Лучко, Карпухина — Н. Мордюкова, Вася — В. Зубков.
В эпизодах: Н. Агапова, Ю. Бугаева, А. Данилова, Л. Драновская, А. Кончакова, С. Коновалова, З. Степанова, В. Ушакова, З. Чекулаева, Т. Яренко, Г. Белов, Н. Витовтов, В. Матов, С. Скворцов.

●

«Заблудший», 8 ч.

Автор сценария Ю. Петухов; режиссер-постановщик С. Туманов; главный оператор И. Черных; художник В. Щербак; композитор В. Рубин; звукооператор В. Костельцев; редактор Р. Ольшевец; директор картины Б. Федорец.

В ролях: Н. Крючков, Л. Смирнова, К. Лучко, Л. Барабанова, И. Жеваго, К. Хабарова, А. Шаляпин, Оля Залыгалова, Алеша Ефремов.
В эпизодах: Г. Милляр, В. Алтайская, В. Грачев, В. Уральских, В. Ананьина, И. Маркс, Н. Погодин, В. Маркин, А. Данилова, М. Суворов, М. Липарт, Н. Суровегина, Олег Иванов.

КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ» (СССР) и «БУКУРЕШТЬ» (Румыния).

«Туннель», 10 ч.

Авторы сценария: Г. Владимов, Ф. Мунтяну; режиссер-постановщик Ф. Мунтяну; операторы: А. Шеленков, И. Чен Ю-лан; режиссеры: М. Мунтяну, Е. Народицкая; главный художник М. Богос; художник А. Вайсфельд; композитор Д. Григориу; звукооператоры: В. Кантуниари, А. Матвеенко; режиссер М. Константинеску; редакторы: Н. Глаголева, В. Истратэ; директора картины: М. Шадур, М. Георайе.

В ролях: Денисов — А. Локтев, Петреску — И. Дикисяну, Наташа — В. Малявина, Юлия — М. Пыслару, Гриша — Л. Прыгунов, Дуцу — Ф. Персик, Сергей — В. Филиппов, Молчун — Л. Зверинцев, Отто фон Келлер — Э. Шеффер, кельнер — Ш. Бэника, Дронов — Г. Юхтин.
В эпизодах: И. Ангел, В. Брыскану, И. Гизе, В. Духина, Б. Кожухов, Ю. Киреев, А. Лебедев, З. Молдаван, Л. Марченко, А. Нищенкин, Д. Спатару, Е. Тетерин, А. Толбузин.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Пробуждение» (альманах), 7 ч.

«Баллада о винтовке».

Автор сценария Ю. Яковлев; режиссер-постановщик И. Николаев; оператор В. Головченко; художник Б. Комяков; композитор А. Николаев; звукооператор Б. Голев; редактор В. Кибальникова; директор картины А. Кравецкий.

В ролях: Алька — Андрюша Загорский, мать Альки — Н. Гребешкова, дядя Митя — М. Глузский, приезжий — В. Маркин.
В эпизодах: В. Арачев, И Козырятский.

«День Икара».

Автор сценария В. Голованов; режиссер-постановщик М. Рошаль; главный оператор В. Гришин; художник Н. Сендеров; композитор Р. Леденев; звукооператор Д. Боголепов; режиссер П. Сыров; редактор В. Кибальникова. Комбинированные съемки: оператор Г. Никитин; художник Т. Никитченко; директор картины Я. Звонков.

В ролях: Костя — Игорь Крюков, Петр — Г. Сайфулин, Щеблыкин — Володя Зеленин, Светлана — Лена Беспалова
В эпизодах: Е. Тетерин, Оля Семенова, Г. Шпигель, Л. Тараканова, Г. Дегтярева, В. Попова.

«Лелька».

Автор сценария Ю. Яковлев; режиссер-постановщик П. Арсенов; оператор В. Корнильев; художник Е. Галей; композитор А. Рыбников; звукооператор А. Голыженков; режиссер И. Гувов; редактор В. Погожева; директор картины Е. Лебединский.

В ролях: Лелька — Лена Нерченко, лейтенант — Д. Щербаков, Федор Федорович — Н. Смирнов.
В эпизодах: В. Жариков, Р. Панков, Б. Тупилев, А. Юшко.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«На диком бреге» (по мотивам романа Б. Полевого), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.

Авторы сценария Г. Капралов, А. Граник при участии И. Дворецкого; режиссер-постановщик А. Граник; главные операторы: В. Карасев, Н. Жилин; художник М. Иванов; режиссеры: А. Соколов, Л. Макарычев; композитор В. Гаврилин; текст песни Л. Куклина; звукооператор Н. Косарев; редактор И. Тарсанова. Комбинированные съем-

ки: оператор Ю. Векслер; художник М. Кандат; директора картины: Н. Елисеев, В. Попов.

В главных ролях: Литвинов — Б. Андреев, Петин — В. Сафонов, Дина — Е. Акуличева, Дюжев — А. Глазырин, Капанадзе — Г. Тохадзе, Надточиев — А. Лазарев, Петрович — О. Борисов, Мурка — Т. Бестаева.

В ролях: М. Блинова, Л. Великая, С. Крылов, Н. Крюков, М. Ладыгин, О. Летников, А. Липов, А. Максимова, А. Равикович, Г. Фролова, Лена Сморчкова.

В эпизодах: А. Афанасьев, О. Белов, А. Гюльцен, И. Дарьялов, П. Луспекаев, А. Мельников, П. Никашин, И. Озеров, Г. Смык, Г. Сатини, В. Титова, Володя Елисеев.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Их знали только в лицо», 9 ч.

Авторы сценария: Ю. Юнгер, Э. Ростовцев при участии И. Луковского; режиссер-постановщик А. Тимонишин; главный оператор В. Верещак; художник М. Юферов; композитор И. Шамо; звукооператор Н. Медведев; режиссер А. Козырь; оператор М. Сергиенко. Подводные съемки: режиссер Л. Бескодарный; оператор К. Лавров. Комбинированные съемки: оператор Н. Илюшин; художник В. Деминский; редакторы: В. Рыдванова, В. Сосюра; директор картины А. Ярмольский.

В ролях: Галина Ортынская — И. Мирошниченко, Сергей Кулагин — А. Белявский, Хюбе — Ю. Волков, адмирал Рейнгардт — В. Емельянов, Норте — В. Волчик, фон Гетц — С. Голованов, Вильма — Е. Добронравова, Дель-Сарто — А. Вербицкий, Адамова — М. Стриженова, Гордеев — С. Крылов, Ярощук — Г. Осташевский, Фарино — Г. Воропаев, Беллависта — Л. Сердюк, Гвидо — А. Мовчан.

В эпизодах: Ю. Мироненко, Л. Масоха, А. Смирнов, Д. Капка, О. Комаров, И. Шелюгин, В. Панарин, Б. Савченко, В. Киселенко.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Авдотья Павловна», 8 ч.

Авторы сценария: И. и А. Муратовы; режиссер-постановщик А. Муратов; режиссеры: В. Исаков, В. Сенаткин; оператор В. Снежко; художник Ю. Богатыренко; композитор О. Каравайчук; звукооператор В. Курганский; редактор В. Решетников; директор картины С. Беннова.

В ролях: З. Дехтярева, В. Владимирова, И. Извицкая, И. Дмитриев, Н. Гринько, З. Гердт, Г. Бутовская, Г. Горячева, В. Каленков, С. Лихогоденко, Э. Бредун, А. Милюков, А. Вилинский-Боголюбов, А. Грызан, Л. Жуковский, М. Терещенко.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» имени Дж. ДЖАБАРЛЫ

«Чернушка» (новеллы), 8 ч.

«Служебный лифт II» (по мотивам одноименного рассказа Гасана Сеидбейли).

Автор сценария М. Ерзинкян, режиссер-постановщик Р. Шабанов, оператор Г. Гусейнов; художник М. Усейнов; композитор В. Адигезалов; звукооператор В. Савин; редактор И. Ибрагимов. Комбинированные съемки: оператор М. Мустафаев; художник Э. Абдуллаев; директор картины И. Рзаев.

Роли исполняют и дублируют: Лала — Х. Касымова (дублирует Р. Макагонова), художник — М. Шейхзаманов (Б. Кордунов), Нариман — Т. Касумов (В. Гусев), Светлана — Т. Катковская (Н. Крачковская).

«Чернушка» (по мотивам одноименного рассказа С. С. Ахундова).

Авторы сценария: И. Прут, Ш. Махмудбеков; режиссер - постановщик Ш. Махмудбеков; оператор и режиссер А. Нариманбеков; художник Н. Зейналов; композитор Р. Гаджиев; звукооператор П. Ибрагимов; редактор И. Ибрагимов. Комбинированные съемки: оператор С. Ключевский; художник М. Рафиев; директор картины Б. Кулиев.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор дубляжа Ю. Булгакова.

Роли исполняют и дублируют: Чернушка — С. Зейналова (дублирует М. Виноградова), Хадиджа — Л. Ахундова (К. Румянова), Периханум — Ш. Мамедова (Н. Зорская), Ясамен — Р. Удовикова (М. Кремнева), гувернантка — Т. Разумовская (А. Панова), Юсиф — О. Хабалов, дедушка Пири — Д. Алиев (Ю. Боголюбов), Гусейн-бек — Ф. Фатуллаев (Н. Граббе), Салим-бек — М. Бабаев (Г. Георгиу), Рагим-бек — О. Хакиі (В. Нещипленко).

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Смерть ростовщика» (по мотивам произведений С. Айни), 9 ч.

Авторы сценария: И. Луковский, Т. Сабиров; режиссер - постановщик Т. Сабиров; оператор А. Мансуров; режиссеры: И. Азизбаев, Р. Рахматов; композитор З. Шахиди; звукооператор А. Шаргородский; редакторы: Дж. Икрами, Л. Киямова; директор картины Е. Беняев.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Л. Трахтенберг.

Роли исполняют: ростовщик — Захир Дустматов, Бадриддин — Х. Абдуразаков, Абдулло — А. Мухамеджанов, Хамро — А. Кудусов, Гюльандом — З. Хасанова, Рахим Канд — А. Ходжаев, Рузи — Н. Шария

Роли дублируют: Е. Весник, Ф. Яворский, О. Мокшанцев, Р. Муратов, Ю. Бугаева, А. Алексеев, А. Карапетян.

●

«Лоле» (по рассказу Садыка Хидоята), 2 ч.

Автор сценария и режиссер Т. Зайналпур; оператор З. Дахте; композитор Ю. Тер-Осипов; звукооператоры: А. Избуцкий, В. Любимцев; директор картины Ф. Усманов.

В ролях: Лоле — М. Мурасаева, Худодод — К. Ходжаев, мать — Г. Бакаева, старик — А. Ходжаев.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Автомобиль, любовь и горчица», 2 ч., цветной.

Автор сценария Э. Брагинский; режиссеры: М. Каменецкий, И. Уфимцев; оператор М. Каменецкий; художники-постановщики: В. Лосин, Е. Монин; художник В. Василенко; композитор И. Якушенко; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: М. Бузинова, В. Пузанов, П. Петров, К. Малянтович; куклы и декорации изготовили: П. Гусев, О. Масаинов, В. Абакумов, В. Петров, В. Куранов, Л. Лютинская, В. Алисов, В. Калашникова, М. Чеснокова, Г. Геттингер, П. Лесин, В. Ладыгин, Е. Дарикович, С. Знаменская под руководством Р. Гурова; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

●

«Букет», 2 ч., цветной.

Автор сценария М. Вольпин; режиссер-постановщик Л. Атаманов; художники-постановщики: Р. Зельма, Б. Корнеев; оператор М. Друян; композитор Н. Богословский; звукооператор Г. Мартынюк; художники - мультипликаторы: В. Лихачев, Г. Сокольский, М. Во-

сконьянц, Л. Комова, А. Давыдов, Н. Богомолова; редактор Р. Фричинская; директор картины Ф. Иванов.

●

«Это не про меня», 2 ч., цветной.

Автор сценария М. Вольпин; режиссер Б. Дежкин; художник-постановщик В. Соболев; художники-мультипликаторы: В. Долгих, В. Арсентьев, Б. Дежкин; оператор Е. Петрова; композитор Е. Хачатурян; звукооператор Б. Фильчиков; художник-декоратор П. Коробаев; редактор Р. Фричинская; директор картины Ф. Иванов.

«Фитиль» № 51 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«З а н у д а» («Невероятное происшествие»), (Киевская студия имени А. П. Довженко).

Автор В. Аленин; режиссер И. Самборский; оператор М. Иванов; композитор Я. Френкель.

В ролях: Н. Копержинская, А. Смирнов.

«Н е х у д о ж е с т в е н н а я с а м о д е я т е л ь н о с т ь» (ЦСДФ).

Авторы: Н. Базалеев, С. Киселев; текст М. Розовского; режиссер-оператор С. Киселев; композитор Я. Френкель.

«М е д и ц и н а б е с с и л ь н а» («Мосфильм»).

Автор Г. Дробиз; режиссер Г. Габай; оператор М. Дятлов.

В ролях: Алеша Ефремов, Г. Гаврилова, Г. Георгиу, Н. Самсонова.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

●

«Фитиль» № 52 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Р е а к ц и я» (по следам «Фитиля») (ЦСДФ).

Автор-оператор С. Киселев.

«Д о у к а з а» («Мосфильм»).

Автор М. Дымов; режиссер Г. Габай; оператор В. Мейбом.

В ролях: П. Бычков, Е. Ясулович.

«З а п л а н и р о в а н н о е и с к у с с т в о» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; композитор М. Муратов.

«В ы х о д и з п о л о ж е н и я» (студия имени М. Горького).

Автор Л. Ленч; режиссер И. Магитон; оператор В. Шолин.

В ролях: В. Алтайская, Я. Беленький, Е. Мазурова, Г. Миляр.

«У м е л ы е р у к и» (ЦСДФ).

Автор М. Вознесенский; режиссер-оператор Ю. Егоров.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Сказка для всех», 1 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария

Автор сценария Цветан Ангелов; режиссер Доньо Донев; художник-постановщик Глория Христова; композитор Георгий Генков; оператор Павел Аршинков; главный мультипликатор Тодор Недев.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Свет за шторами», 8 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Миклош Сабо; режиссер Ласло Надаши; оператор Иштван Хильденбранд; художник Тивадар Бертмалан; композитор Тихамер Вуйисич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют и дублируют: Тордаи — Аттила Надь (дублирует В. Рождественский), Магда — Илдико Печи (С. Холина), Бонцош — Нандор Томанек (А. Консовский), Тот — Золтан Латинович (Ф. Яворский), Варсеги — Золтан Варкони (Я. Янакиев), Гарами — Ференц Бешшенеи (Н. Граббе).

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

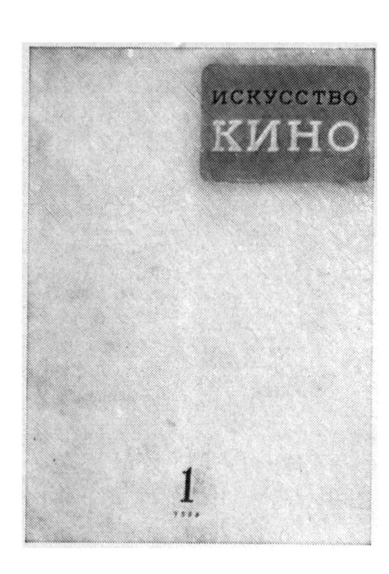
Рукописи не возвращаются.

Издание Союза кинематографистов СССР

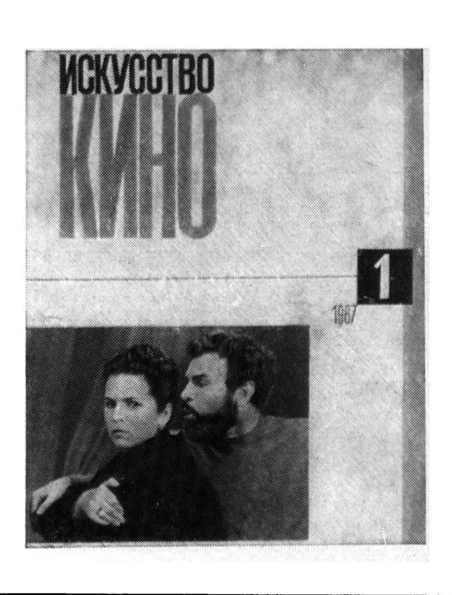
Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. АД 1-02-72
А 01409. Подписано к печати 21/I 1967 года. Формат бумаги $82 \times 108^1/_{16}$
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Тираж 35 000 экз. Заказ 1539

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.







Редакции журнала «ИСКУССТВО КИНО»

Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР горячо поздравляет редакционную коллегию, коллектив редакции и всех читателей журнала «Искусство кино» с тридцатилетием журнала и желает всем его сотрудникам и авторам творческих успехов.

Кинокритика и киноведение в нашей стране призваны активно воздействовать на творческие поиски мастеров кинематографии, не пассивно регистрировать новые явления, но настойчиво и неутомимо бороться за высокое и боевое искусство социалистического реализма.

На опыте лучших наших картин теория и критика должны пропагандировать все огромные преимущества и высокие достоинства социалистического искусства и, анализируя слабые фильмы, показывать, что всякое отступление от принципов партийности и народности порождает обычно и творческие неудачи.

Критика и киноведение должны стать рупором общественного мнения, занять почетное место в идейной борьбе, которую ведет наше социалистическое искусство за осуществление указаний партии, за коммунизм.

Желаем журналу «Искусство кино» дальнейших успехов в разработке вопросов кинотеории, в боевой, партийной, принципиальной критике, в содействии новым успехам советского киноискусства.

А. РОМАНОВ,
председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

ПРЕЗИДИУМ СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР С УДОВЛЕТВОРЕНИЕМ ОТМЕЧАЕТ, ЧТО ЗА ТРИДЦАТЬ ЛЕТ СУЩЕСТВОВАНИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» (И ОСОБЕННО ЗА ДЕСЯТИЛЕТИЕ, КОТОРОЕ ПРОШЛО С ТОГО ДНЯ, КОГДА ЖУРНАЛ СТАЛ ВЫХОДИТЬ В НЫНЕШНЕМ ФОРМАТЕ ПРИ НОВОЙ, РАСШИРЕННОЙ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ) РЕДАКЦИЕЙ ПРОДЕЛАНА БОЛЬШАЯ, ПЛОДОТВОРНАЯ РАБОТА.

ЗА ЭТИ ГОДЫ ЖУРНАЛОМ МНОГОЕ СДЕЛАНО ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТЕОРИИ КИНО. СТАТЬИ И ПУБЛИКАЦИИ ЖУРНАЛА СПОСОБСТВОВАЛИ БОЛЕЕ ГЛУБОКОМУ И СЕРЬЕЗНОМУ ИЗУЧЕНИЮ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА СОВЕТСКИХ КИНОМАСТЕРОВ, ИСТОРИИ МИРОВОГО КИНОИСКУССТВА. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЖУРНАЛА ПОМОГЛА ПОВЫШЕНИЮ УРОВНЯ КОНКРЕТНОЙ КИНОКРИТИКИ, ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ НОВЫХ ФИЛЬМОВ. СИСТЕМАТИЧЕСКОЕ ОПУБЛИКОВАНИЕ НОВЫХ СЦЕНАРИЕВ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА ОКАЗАЛО ПОЛОЖИТЕЛЬНОЕ ВЛИЯНИЕ НА ТВОРЧЕСКИЙ РОСТ КИНОДРАМАТУРГИИ КАК ОДНОГО ИЗ ВИДОВ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

ПРЕЗИДИУМ НАДЕЕТСЯ, ЧТО РЕДАКЦИЯ, СПЛОТИВШАЯ ВОКРУГ ЖУРНАЛА БОЛЬШОЙ ТВОРЧЕСКИЙ АКТИВ КИНОВЕДОВ И КИНОКРИТИКОВ, С ЕЩЕ БОЛЬШЕЙ ЭНЕРГИЕЙ БУДЕТ ДОБИВАТЬСЯ ДАЛЬНЕЙШЕГО ПОВЫШЕНИЯ ИДЕЙНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО КАЧЕСТВА МАТЕРИАЛОВ, ПУБЛИКУЕМЫХ В ЖУРНАЛЕ, КОТОРЫЙ ПОЛЬЗУЕТСЯ ЗАСЛУЖЕННОЙ ПОПУЛЯРНОСТЬЮ У КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И ЗРИТЕЛЕЙ.

ЖЕЛАЕМ КОЛЛЕКТИВУ РЕДАКЦИИ НОВЫХ БОЛЬШИХ ТВОРЧЕСКИХ УСПЕХОВ.

Л. Кулиджанов,
первый секретарь Правления Союза кинематографистов СССР

Страницы календаря

Родословная нашего журнала начинается с 1931 года, когда в Москве вышел первый номер ежемесячника «Пролетарское кино». Это был орган АРРКа — Ассоциации Работников Революционной Кинематографии. Вот первый состав редколлегии: В. Пудовкин, В. Сутырин, Ф. Эрмлер, К. Юков, М. Яковлев. Номер открывался передовицей: «Что значит «пролетарское кино». Начиналась статья так: «Советская кинематография на переломе...»

С января 1933 по декабрь 1935 года журнал назывался «Советское кино».

А в январе 1936 года читатели взяли в руки журнал «Искусство кино» — «орган Главного управления кинофотопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР». Первый номер нового журнала подписали ответственный редактор К. Юков и помощник ответственного редактора С. Гинзбург.

Вот содержание первых двух номеров журнала:

№ 1

Боевая программа действия (передовая)

Дневник «Искусства кино»
О сценарной работе фабрик и работе сценаристов

Организация производства фильма

Обсуждаем фильм «Подруги»

Р. Мессер. Дорога крутая, прекрасная...

Г. Белицкий. День победы

М. Черемухин. Музыка «Аэрограда»

И. Кринкин. Реализм и натурализм в творчестве художников кино (печатается в дискуссионном порядке)

Н. Зархи. Самый счастливый (сценарий)

С. Юткевич. Первый год работы киномастерской

В. Каплуновский. Художник в кино

День советского режиссера (хронометрическая запись)

Съемочный день группы режиссера В. Строевой «Поколение победителей»

Съемочный день группы режиссера Г. Александрова «Цирк»

И. Соколов. Сорок лет кино

Вен. Вишневский. Творчество Л. Н. Толстого на экране

Хроника

Над чем мы работаем в 1936 году: М. Блейман, Вл. Корш, Ю. Райзман, А. Ржешевский, М. Чиаурели, Н. Шенгелая

Кино за рубежом

№ 2

Академик Г. Кржижановский. За чистоту реалистического искусства

Б. Шумяцкий. Режиссер и актер в кино

Актер в съемочной группе

Засл. арт. Б. Пославский. О «мелочах»

Засл. арт. Б. Чирков. Разговоры за чайным столом

Засл. арт. Н. Плотников. Освоим опыт театра

О. Афанасьева. На ночной съемке (на съемках фильма «Поколение победителей»)

Дневник «Искусства кино»

Выводы, которые нужно сделать (сценарная проблема)

Снова об актере в кино

«Последний миллиардер» (сценарий звукового кинофильма Рене Клера)

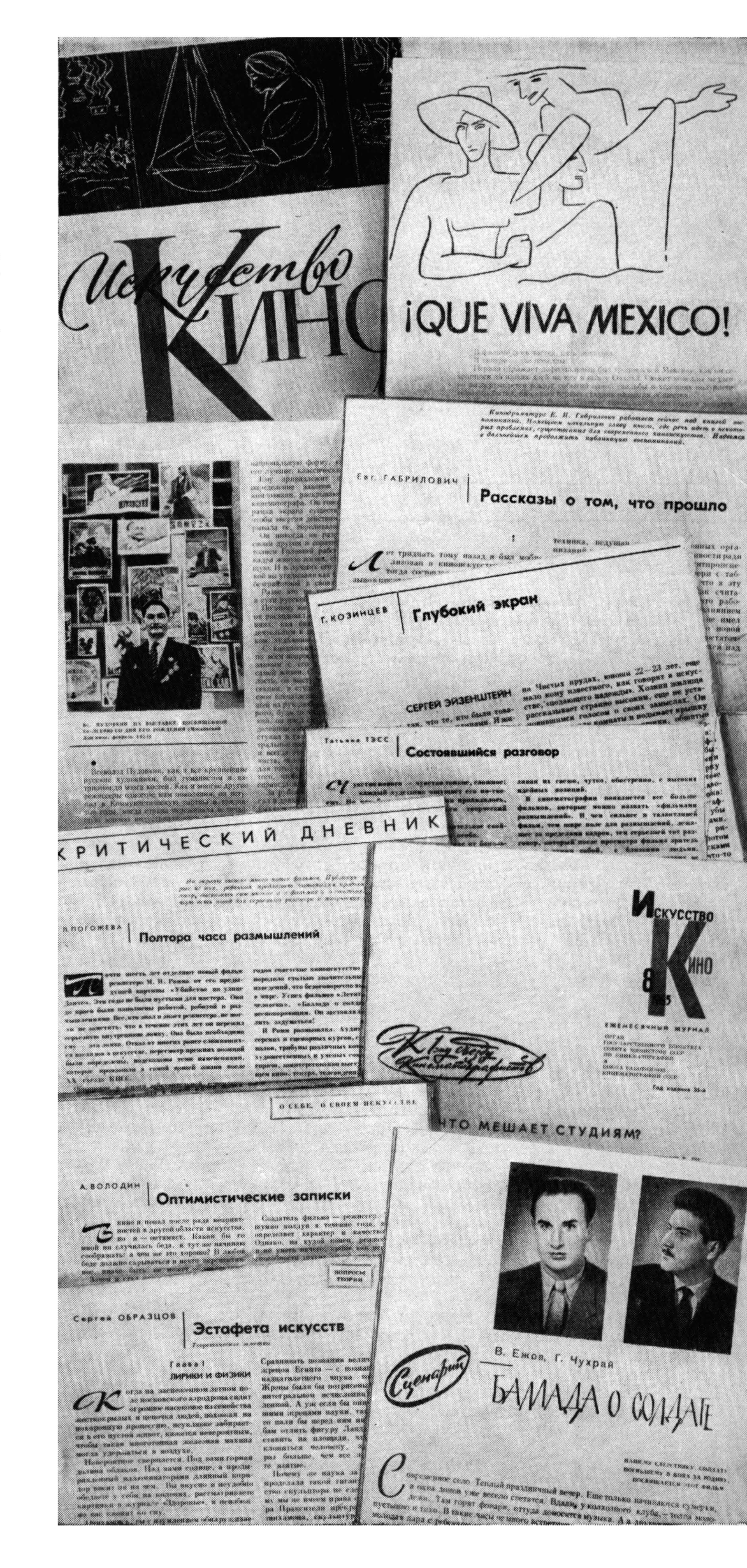
Н. Оттен. Искусство политического памфлета (о фильме «Последний миллиардер»)

А. Каплер. Что случилось (сценарная проблема)

Л. Трауберг. Освоение Америки (проблемы кинопроизводства)

М. Лучанский. Становление жанра (о фильме «Космический рейс»)

С. Эсбург. О жанре, заслуживающем уважения (о фильме «Джульбарс»)





Таким образом, уже в первых номерах журнала мы встречаем многие из тех рубрик (и тех проблем), которые сохранились и до наших дней: подробный разговор о новых фильмах; вопросы организации кинопроизводства; публикация советских и зарубежных сценариев; раздел «За рубежом». И конечно — неизменная и вечно жгучая сценарная проблема и столь же вечная и не менее жгучая проблема актерская («Два вопроса в советской кинематографии стоят сейчас с особой остротой и силой — это вопросы драматургии и актерского мастерства»: и сегодня можно подписаться под этим горестным утверждением из «Дневника» 2-го номера за 1936 год).

И «космическая тема», как, вероятно, заметил читатель, была затронута уже в 1936 году.

Но, разумеется, лицо журнала — это прежде всего его авторы. В приведенном выше содержании первых двух номеров мы находим много имен тех, кто продолжает активно сотрудничать в журнале в наши дни. Это С. Юткевич, М. Блейман, Ю. Райзман, Б. Чирков, А. Каплер, М. Ромм. Если же заглянуть в годовой индекс за первый год существования журнала, то к списку авторов-ветеранов надо будет добавить и такие имена: Е. Габрилович, Н. Кладо, С. Герасимов, М. Калатозов, С. Гинзбург, А. Мачерет, Э. Гарин и Х. Локшина, А. Головня, Г. Козинцев, А. Февральский, И. Вайсфельд, И. Пырьев, Г. Александров, Е. Дзиган, А. Зархи, И. Хейфиц, М. Донской, А. Новогрудский, Е. Добин, Р. Кармен, Джей Лейда. В 1937—1941 годах начали сотрудничать в журнале и многие другие авторы, сохранившие связь

с нашим журналом и сегодня. Среди них — С. Дрейден, В. Ждан, Л. Свердлин, Н. Коварский, Г. Рошаль, Г. Чахирьян, Р. Юренев, Х. Херсонский, Л. Арнштам. Активно сотрудничали в журнале тех лет и ушедшие от нас Н. Зархи, О. Леонидов, А. Пиотровский, бр. Васильевы, В. Пудовкин, С. Эйзенштейн, Вен. Вишневский, Г. Авенариус, П. Аташева, Э. Тиссэ, А. Довженко, Бела Балаш.

Шли годы...

Появилась целая плеяда новых теоретиков и критиков. Стали друзьями и авторами журнала многие и многие молодые режиссеры, драматурги, операторы, актеры... Напомним.

В первом номере 1957 года со статьями выступили Л. Кулиджанов, Я. Сегель, М. Хуциев, Ф. Миронер, С. Ростоцкий...

Позднее появились на страницах журнала произведения Гр. Чухрая, В. Ежова, Б. Метальникова, А. Тарковского, А. Кончаловского, А. Митты, А. Володина...

Однако не будем перечислять. В течение года на страницах журнала выступает теперь более 200 авторов.

Первым ответственным редактором журнала сразу после войны был И. А. Пырьев. В дальнейшем журналом руководили Н. А. Лебедев, Д. И. Еремин, В. Н. Ждан.

С начала 1957 года журнал стал выходить в увеличенном тираже, новом объеме, с новым составом редакционной коллегии.

С января 1936 по декабрь 1966 года вышло 284 номера журнала. Номер, который держит в руках читатель, — 286-й по сплошной нумерации с января 1936 года. Если же вести нашу родословную от прародителей, то есть со времени выхода журнала «Пролетарское кино», то нынешний, февральский номер журнала за 1967 год — 356-й.

ПРАВЛЕНИЕ МОСКОВСКОЙ ПИСАТЕЛЬСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПРИСОЕДИНЯЕТСЯ КО ВСЕМ ТЕМ, КТО СЕГОДНЯ ПРИВЕТСТВУЕТ И ПОЗДРАВЛЯЕТ С ЛИТЕРАТУРНО-ОБЩЕСТВЕННЫМ СОВЕРШЕННОЛЕТИЕМ ЖУРНАЛ «ИСКУССТВО КИНО».

ЖУРНАЛ, НА СТРАНИЦАХ КОТОРОГО ПУБЛИКУЮТСЯ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ В ОБЛАСТИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО И ЗАРУБЕЖНОГО КИНО, ЛУЧШИЕ КИНОСЦЕНАРИИ, ДИСКУССИОННЫЕ МАТЕРИАЛЫ КРИТИЧЕСКИХ И ЗРИТЕЛЬСКИХ КОНФЕРЕНЦИЙ, ЗАВОЕВАЛ УВАЖЕНИЕ БОЛЬШОГО ОТРЯДА ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА, А ТАКЖЕ ШИРОКИХ СЛОЕВ ЗРИТЕЛЕЙ, ПОКЛОННИКОВ И ЦЕНИТЕЛЕЙ САМОГО МАССОВОГО ИСКУССТВА.

МОСКОВСКИЕ КИНОДРАМАТУРГИ И КРИТИКИ, ЯВЛЯЮЩИЕСЯ АВТОРАМИ ЭТОГО ЖУРНАЛА, СОСТАВЛЯЮЩИЕ ЕГО АКТИВ, ВНЕСЛИ ДОСТОЙНЫЙ ВКЛАД В ДЕЛО РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА.

МОСКОВСКИЕ ПИСАТЕЛИ ЖЕЛАЮТ КОЛЛЕКТИВУ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА И ЕГО АВТОРАМ ДАЛЬНЕЙШЕГО ТВОРЧЕСКОГО СОДРУЖЕСТВА, НАПРАВЛЕННОГО НА СОЗДАНИЕ ВЫСОКОХУДОЖЕСТВЕННОЙ И ВЫСОКОИДЕЙНОЙ КИНОПРОДУКЦИИ, УТВЕРЖДАЮЩЕЙ СОВЕТСКИЕ ИДЕАЛЫ, ВЫСОКО НЕСУЩЕЙ ЗНАМЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА И КОММУНИСТИЧЕСКИХ ИДЕЙ.

ОТ ПРАВЛЕНИЯ МОСКОВСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ
СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ
С. МИХАЛКОВ

Кино любят все. И, конечно, журналисты. У каждого зрителя — свое мнение. Поэтому особенно сложно дать правильную, принципиальную оценку фильму, а их ежегодно выпускается только в нашей стране более ста, трудно отобрать для публикации из сотен сценариев самый удачный.

Журнал «Искусство кино» многое сделал в разработке проблем теории и истории киноискусства, в развитии отечественной кинематографии, в пропаганде лучших произведений советского и прогрессивного зарубежного кино, активно борется против выпуска серых, идейно и художественно неполноценных фильмов.

Редакция сумела объединить вокруг журнала большой отряд кинокритиков, в том числе молодых и способных, имена которых впервые появились на страницах журнала.

В день тридцатилетия журнала «Искусство кино» сердечно поздравляем коллектив редакции, ее авторский актив. Желаем вам, дорогие друзья, новых творческих успехов в освещении проблем советского кино — самого массового из искусств!

ПРАВЛЕНИЕ СОЮЗА
ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ДОРОГИЕ КОЛЛЕГИ!

Не знаем, кто изобрел институт юбилеев, но уверены, что ему следовало бы поставить памятник. Бесцветным и серым было бы без них существование работников кинематографических журналов, измеряющих историю своих достижений и успехов уже десятками лет! Ведь не будь юбилея, все то, что сделано в течение тридцати лет вашим столь ценимым во всем мире изданием, осталось бы только достоянием библиографов, историков, статистиков и прочих бухгалтеров, если не считать — столь ненадежной! — памяти людской. И лишь юбилей дает возможность оценить в полной мере все то, чему обязана вашему журналу социалистическая кинокультура. Юбилей — ваш праздник, праздник людей, которые повседневно держат руку на пульсе кинематографии и делают все, что только в силах критиков, чтобы удержать кинематографию в добром здоровье, чтобы была она полна сил, чтобы расцветали в ней творческие замыслы.

Самим вам, к счастью, этих сил и этого здоровья не занимать. А мы из-за этого пребываем в весьма затруднительном положении: юбилярам желают обычно того, чего им недостает,— вам же следует пожелать того, чем вы обладаете в избытке: проницательности в распознавании мелей, слабостей, дешевки; бескомпромиссности суждений; умения обнаружить то, что является в киноискусстве сам[illegible] ценным, наиболее творческим и прогрессивным; критической страстности.

По случаю вашего юбилея примите от всех нас самые сердечные поздравления.

От имени коллектива сотрудников редакции еженедельника «Фильм»
главный редактор БОЛЕСЛАВ МИХАЛЕК



РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ. Слева направо: в первом ряду — М. Г. ПАПАВА, А. В. КАРАГАНОВ; во втором ряду — С. И. ЮТКЕВИЧ, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Л. П. ПОГОЖЕВА, А. В. БАТАЛОВ, С. Г. РОЗЕН, В. Т. КУКИНОВА, Р. Л. КАРМЕН, А. М. ЗГУРИДИ; в третьем ряду — И. П. КОПАЛИН, И. А. ПЫРЬЕВ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, Г. М. КОЗИНЦЕВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, В. Н. СУРИН, В. Н. ГОЛОВНЯ

Из семейного альбома редакции журнала «Искусство кино»

Индекс
70399

ИСКУССТВО КИНО

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

**на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал**

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1967 год принимается в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.

